

Alina Bako

CARTOGRAFII FICTIONALE

Perspective asupra prozei românești





Colecția „Geografie literară” își propune să aducă în atenția cititorului un instrument de orientare în literatura din orice epocă. Relația dintre cele două domenii nu a presupus niciodată tensiune, ci, dimpotrivă, o cooperare ce a construit ipostaze figurative ale lumii. Fie că vorbim despre hărți fanteziste ale scriitorilor sau despre reproduceri aproape calchiind realitatea geografică, fie că ne raportăm la imagini alegorice ale unor lumi dispărute, care încă ne pun la lucru imaginația, geografia literară devine acea busolă necesară în înțelegerea lumilor ficționale, a lumilor posibile prin dialogul triptic dintre autor – carte – cititor.

ALINA BAKO

Cartografii ficționale

Perspective asupra prozei românești

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2025

© Alina Bako, 2025

Editură acreditată CNCS (Categorie B – Filologie)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BAKO, ALINA

Cartografii ficționale : perspective asupra prozei românești /
Alina Bako. - Cluj-Napoca : Casa cărții de știință, 2025

Conține bibliografie

ISBN 978-606-17-2456-7

821.135.1.09

Ilustrație copertă: Oronce Fine, *Recens et integra orbis descriptio...* /
Orontius F[inaeus] Delph[inas], *Regis[s] mathematic[us] facebiat* (1534)
Sursa: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Redactor: Alexandra Ionel

Tehnoredactor: Alexandra Ionel

Grafician: Roxana Ardelean

Casa Cărții de Știință

400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor, nr. 6-8

Tel./fax: 0264 431 920

www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Începuturi Geoliteratură, geografie literară, geocritică

Demersul nostru este unul de explorare, în încercarea de a observa cum a evoluat în cultura românească teoria asupra spațiului și relația cu literatura, integrată contextului de gândire universală. Intersecția dintre geografie și literatură a fost inevitabilă, având rădăcini încă din vremurile în care ființa umană a conștientizat că a nara echivalează cu un act gratuit și producător de delicii spirituale. Această relație dintre spațiu și literatură a îmbrăcat forme diverse, precum geografia literară, cartografia literară, geocritica sau geopoetica, toate având, mai mult sau mai puțin evident, un filon al (de)construcției unui spațiu în cadrul unui act narativ, poetic sau critic¹.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, geografia literară se contura mai ales prin analize care priveau apartenența scriitorilor la o anumită zonă geografică. André Ferré publică, la Editura Sagittaire, în 1946, o analiză a spațiului francez literar² sub titlul *Geografie literară (Géographie littéraire)*. Cu exemple din Victor Bérard, care a reconstituit itinerarul lui Ulise din *Odiseea* lui Homer,

¹ Capitolele acestui studiu au fost publicate, parțial, în periodice precum *The Slavonic and East European Review*, *Neohelicon*, *Dacoromania Litteraria*, *Transilvania*, *World Literature Studies*, *Literary Geography* etc., în limbile engleză, franceză sau română.

² Cercetările au fost posibile datorită unui stagiului de cercetare postdoctoral oferit de Guvernul Franței, prin programul France Excellence (2023) la INALCO, și a unui stagiului de cercetare finanțat prin UEFISCDI, la Sorbonne Nouvelle (2024).

din Joseph Bédier și harta proiectată din *Chansons de geste* sau călătoriile lui Gargantua schițate de Abel Lefranc, pe baza textului lui Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, acesta constată că fenomenul unei spațialități coloniale este esențial pentru discuția privind literatura. Criticul francez observă un adevăr absolut, verificat în orice operă literară: „Un romancier nu poate crea noi țări din nimic, ci mai degrabă împrumutând elemente din țările reale pe care le-a cunoscut, așa cum creează în personajele sale sinteze ale trăsăturilor oferite de ființele vii”³ (Ferré, 1946, p. 64). Observațiile lui Ferré sunt legate de interconectivitatea fenomenelor care afectează umanitatea, migrațiile popoarelor și, implicit, dinamica socială ori politică. De exemplu, marile mișcări militare antrenează, pe lângă diferite consecințe geografice, și unele de „ordin spiritual” (Ferré, 1946, p. 90). Acest lucru semnifică, de fapt, că orice fenomen, fie el istoric, social, politic, economic și literar, are loc doar într-un context de determinare și condiționare locală sau globală.

Sensul unor astfel de analize este dat de o nevoie ancestrală a ființei umane de a se orienta, de a descoperi „spațiile albe” și de a-și învinge teama de necunoscut (teritoriile neexplorate erau marcate prin inscripția *hic sunt leones*⁴). Un reputat geograf literar, Peter Turchi, sistematiza nevoia de hărți a omului prin afirmațiile: „Se crede că cele mai vechi hărți au fost create pentru a-i ajuta pe oameni să se orienteze și pentru a le reduce teama de necunoscut

³ Traducerile tuturor fragmentelor sunt realizate de autoare. „Un romancier ne peut créer de pays nouveaux à partir du néant, mais bien en en empruntant les éléments à des pays réels qu’il lui a été donné de connaître, de même qu’il réalise en ses personnages des synthèses de traits fournis par des êtres vivants”.

⁴ *Hic sunt leones* (sau mai puțin cunoscuta *hic sunt dracones* de pe Globul Hunt-Lenox), cu varianta *Terra incognita* sunt expresii folosite în cartografia medievală pentru a marca pe hartă teritoriile necunoscute, spațiile albe care nu erau încă descoperite și înregistrate și care denotau un potențial pericol. „Aici sunt lei” sau „aici sunt dragoni” exprimă teama de necunoscut, asociată, de obicei, cu animalele periculoase.

(...). A cere o hartă înseamnă a zice: «Spune-mi o poveste»⁵ (Turchi, 2007, p. 12). Această nevoie de descoperire este una atavică și îi corespunde sensul însuși al existenței umane, al parcurgerii unui itinerar plin de semnificații, devenind un act hermeneutic.

Or, un astfel de traseu nu se poate face în lipsa înregistrării unor detalii spațiale, care ajută la construirea unor hărți. Încă din cele mai vechi timpuri, civilizațiile s-au raportat unele la celelalte printr-un act figurativ. Hărțile create, care îmbinau la început elemente simbolice, mitice, alături de informații concrete, au evoluat spre redarea cu maximă acuratețe a unui parcurs descoperit prin calcule matematice și asociat simțurilor umane. În același timp cu hărțile figurative au evoluat și cele cognitive sau mentale, pentru care esențial rămâne ceea ce Turchi numea „apartenența la un loc”⁶ (Turchi, 2007, p. 28).

Sunt cunoscute reprezentările cartografice de pionierat, precum cele ale lui Ptolemeu sau ale lui Gerardus Mercator, ori harta lumii realizată de venețianul Fra Mauro, în 1450, iar dominant în judecarea lor a fost, de obicei, criteriul științific. În ceea ce privește domeniul literar, tot cercetătorul american tranșează astfel problema: „Prima minciună a unei hărți – ca și, prima minciună a ficțiunii – este că reprezintă adevărul. Și o mare parte din autoritatea unei hărți, a unei povești sau a unui poem rezultă din capacitatea sa de a ne convinge de autoritatea sa”⁷ (Turchi, 2007, p. 73). Or, această autoritate a hărții, chiar și a

⁵ „The earliest maps are thought to have been created to help people find their way and to reduce their fear of the unknown (...). To ask for a map is to say, Tell me a story”.

⁶ „our sense of a place”.

⁷ „The first lie of a map – also the first lie of fiction – is that it is the truth. And a great deal of a map’s, or story’s, or poem’s authority results from its ability to convince us of its authority”.

celel ficționale, devine punctul-cheie în analiza reprezentării spațiului în literatură.

Sunt notabile și încercările de geografie literară precum volumul lui William Sharp, intitulat *Geografie literară*, în care, de exemplu, când discută despre George Eliot, observă felul în care sunt prezentate Hayslope și vecinătățile: „Căutătorul o va găsi cu ușurință, sub numele său real de Ellaston, fie pe o hartă, fie mergând pe jos sau cu bicicleta în Midlands, într-un pelerinaj George Eliot”⁸ (Sharp, 1904, p. 85), ori cunoscutul eseu al Virginiei Woolf, *Geografie literară*, tot din 1904, care analiza influența locului de origine asupra felului în care cunoaștem lumea sau ne raportăm la ea.

Secolul al XX-lea, în perioada postmodernă, aduce în discuție sintagma de „turnură spațială”¹, propusă încă din 1989 de Edward Soja în bine-cunoscutul studiu *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Dacă secolul al XIX-lea a fost dominat de percepția acută a timpului, a doua jumătate a secolului al XX-lea și prezentul se construiesc, din punct de vedere ideologic, din perspectiva relației omului cu spațiul, a mobilităților, a unei dinamici a călătoriei, precum și a exilului determinat de factori multipli. Bertrand Westphal observa că, după Cel de-Al Doilea Război Mondial, timpul pierde pariul cu spațiul, acesta din urmă devenind o preocupare majoră în studiile critice. Ceea ce Westphal numea „spațiotemporalitate”, Bahtin, anterior, „cronotop” (teoretizat încă din 1937-1938) sau Sheila Hones „spațialitate succesivă”⁹, construiește o raportare prin care spațiul definește timpul și nu invers.

⁸ „The seeker will easily find it, under its actual name of Ellaston, whether in a map or if he be afoot or a cycle in the Midlands on a George Eliot pilgrimage”.

⁹ Vezi discuția din Sheila Hones, *Interspatiality. Inhabiting Literary Geography*.

În studiul fundamental *Geocritica. Real, ficțiune și spațiu*¹⁰, cercetătorul francez propune o incursiune în evoluția conceptului de „spațiu”, nu doar în literatură, ci și în celelalte arte, căci le consideră părți comunicante ale aceluiasi întreg. Definind *geocritica* prin câteva principii, în încercarea de sistematizare a unei arii de lucru extrem de întinse și diverse, Westphal le enumeră și le analizează drept condiții obligatorii pentru existența metodei: transgresivitatea, referențialitatea, perspectiva geocentrată, interdisciplinari-tatea, multifocalizarea, polisenzorialitatea, viziunea stratigrafică. În descrierea lui, o trăsătură esențială a spațiului, care ține de obținerea unei libertăți relative, prin depășirea limitelor, chiar prin încălcarea unor reguli, văzute ca forme ale staticului, este *transgresivitatea*, ca „principiu permanent” (Westphal, 2007, p. 81). După ce face o incursiune etimologică, Westphal constată că însuși spațiul exilului lui Ovidiu conține un astfel de mediu dinamic, în permanentă mișcare și interacțiune. Termenul prin care definește un asemenea spațiu este „navicula”, împrumutat de la Leon Battista Alberti, care îl folosea pentru a caracteriza multitudinea micilor state care alcătuiau Italia¹¹. O astfel de barcă, folosită pentru a trece de pe un mal

¹⁰ Studiul publicat în 2007 de Bertrand Westphal cu titlul *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Paris, Éditions de Minuit) definește geocritica drept o disciplină cu principii proprii de funcționare.

¹¹ În cartea lui Albertini, se discută despre spațiul *navicular* în acești termeni: „Bărcile mai mici sunt ușor de depășit de urmăritori și sunt scufundate. Cu toate acestea, ele pot avea avantajul de a fi mult mai potrivite decât bărcile mari pentru a menține un curs la jumătatea distanței dintre stâncile de pe fiecare parte. Într-adevăr, cea mai mare abilitate de a evita naufragiul navei va aparține acelor umbre care, rămânând la locul lor în barcă, sunt gata să facă față oricărei situații de urgență cu vigilență, credință, sânguință și simțul datoriei și care nu vor refuza să înfrunte bucuroși muncile și pericolele pentru binele comun” (Albertini, 1987, p. 25). „The smaller boats are easily overtaken by their pursuers and are sunk. Still, they may have the advantage of being far better suited than the large boats to holding a course midway between the rocks on each side. Indeed, the greatest ability to avoid shipwreck for their vessel will belong to those shades who, stationed in their places throughout the boat, are ready to meet

pe celălalt imprimă dinamica spațiului, dar, în același timp, trimite la existența mai multor nuclee, care asigură suplețea panoramei și, implicit, am putea adăuga, nevoia detaliului, atât de important pentru caracterizarea locului.

Referențialitatea interesează descrierea spațiului literar pentru că explică relația acestuia cu realitatea. Astfel, Westphal asociază timpul și literatura – istoriei, la fel cum spațiul și literatura sunt analizate prin geografie. Aducând în discuție *Ficțiunile* lui Jorge Luis Borges, teoreticianul construiește o definiție a acestei relații dificil de caracterizat: „pot fi identificate trei tipuri de cuplaj, care se adaptează la evoluțiile postmoderne ale spațialității ficționale: consensul homotopic (știind că purul conformism este o iluzie), ecranarea heterotopică și excursul utopic”¹² (Westphal, 2007, p. 169). Distincția între cele trei este analizată astfel: „homotopia presupune o *composibilitate* între spațiul referențial și reprezentarea sa ficțională (...), heterotopia plasează cele două instanțe într-o relație de contradicție, utopia activează un viciu de enunțare: narațiunea se desfășoară la marginea referentului sau se articulează în jurul unui referent proiectat în viitor”¹³ (Westphal, 2007, p. 181). Folosind termenii lui Deleuze („Este un viciu de enunțare, nu o contradicție”¹⁴ (1988, p. 79-80), care construiește o teorie plecând de la Leibniz, pentru a explica lumile posibile, diferite de cele care au

any emergency with vigilance, faith, diligence, and a sense of duty, and who will not refuse to face toils and dangers gladly for the common welfare”.

¹² „on retient trois types de couplages, qui s'adaptent aux évolutions postmodernes de la spatialité fictionnelle: le consensus homotopique (sachant que la pure conformité est un leurre), le brouillage hétérotopique et l'excursus utopique”.

¹³ „l'homotopie suppose une composibilité entre l'espace référentiel et sa représentation fictionnelle (...), l'hétérotopie place les deux instances dans un rapport de contradiction, l'utopie active une vice-diction: le récit se déploie en marge du référent ou s'articule autour d'un référent projeté dans un futur”.

¹⁴ „C'est une vice-diction, non pas une contradiction”.

la bază un eveniment cu referent real), cercetătorul francez înțelege reprezentarea spațiului în cele trei ipostaze: homotopia, heterotopia și utopia. În privința perspectivei geocentrice, aceasta este definită prin opoziție cu analizele egocentrate și completate de evoluția spre așa-numitele „ficțiuni geografice”. Tot în această definiție enumeră Westphal ceea ce nu ține de geocritică. Singurele spații pe care le elimină, dintre cele care intră sub incidența principiilor expuse, sunt, în viziunea lui, „locurile non-geografice”, precum spațiile domestice, intime, care țin mai mult de analize precum cea a lui Gaston Bachelard din *Poetica spațiului*¹⁵. În această ipostază, spațiul generează, din perspectiva emoțiilor, teorii diverse, precum cea a *topofiliei*¹⁶ sau a *topofreniei*¹⁷.

¹⁵ Vezi o descriere detaliată în Gaston Bachelard (2003). *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin.

¹⁶ Topofilia a fost analizată de Yi-Fu Tuan în *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1974, esențială fiind „legătura afectivă dintre oameni și loc sau mediu” („the affective bond between people and place or setting”). Conceptul fusese analizat și de Gaston Bachelard în *Poetica spațiului* cu referire la personajele lui Charles Nodier, despre care observă „Fericit într-un spațiu mic, el realizează o experiență de *topofilie*. Odată ajuns în interiorul miniaturii, va descoperi vastele ei apartamente, va descoperi din interior o frumusețe interioară” (Bachelard, 2003, p. 178).

¹⁷ Topofrenia este un concept propus de Robert T. Tally Jr. (care a și tradus în engleză studiul lui Westphal despre geocritică), construit plecând de la teoria despre topofilie a lui Tuan, adăugându-i direcțiile din teoria lui Dylan Trigg ori referința la non-spațiu din studiile lui Marc Augé. Dincolo de a fi o *topofobie* sau o *misotopie* pentru a caracteriza spațiile pe care le urâm, *topofrenia* este definită astfel: „nu este propriu-zis o boală, ci o condiție a «bolii», ceva precum termenul la care Freud se referă prin utilizarea *Unbehagen*, care este similar cu termenul francez *malaise* și este tradus ca „nemulțumire” în *Civilization and Its Discontents* [*Civilizația și neajunsurile ei*], titlul în engleză dat lucrării *Das Unbehagen in der Kultur*. (...) Gândirea orientată către loc trebuie înțeleasă aici ca o coincidență cu o întregă gamă de afecte, atitudini, concepții, percepții, referințe și sensibilități care caracterizează imaginația spațială.” („is not a disease, properly speaking, it is a condition of «disease», something of the sort that Freud indicates in his use of the term *Unbehagen*, which is similar to the French term *malaise* and is translated

Multifocalizarea este explicată prin aplicarea unei multiplicări a privirii asupra aceluiași spațiu, modalitate care se poate realiza prin recursul la un corpus divers de opere literare. Trei tipuri de factori sunt incluși în funcționarea principiului: endogeni, exogeni și alogeni. Esențială devine profunzimea privirii abisale, definită astfel: „Celălalt este cel privit de un privitor care este privit”¹⁸ (Westphal, 2007, p. 212).

Polisenzorialitatea este importantă pentru că delimitează spațiul și vorbește despre raportarea ființei umane la lumea înconjurătoare, trăsătura esențială fiind „o problemă de percepție”. Analizele lui merg spre explicarea extinderii dinspre teoriile duale, spre unghiuri de analiză pluriperspectiviste. Relațiile care se stabilesc între spațiu și identitatea omului se materializează în reprezentări multinodale, care concentrează sub forma arhipelagului ansamblul elementelor ce alcătuiesc rețeaua: „Ca teritoriul, prins într-o mișcare care îl face, îl desface și îl reface în permanență, identitatea este plurală, arhipelagică”¹⁹ (Westphal, 2007, p. 211). Această descentrare și pulverizare a centrului este produsă de interacțiunea dintre cele două domenii, care demonstrează o spargere a sensului unui spațiu narativ. Analiza presupune o deschidere multiplă spre semnificații noi, care se nasc din percepția *locului*. Dar nu doar a locului real, identificabil geografic pe o hartă, ci a oricărui loc, indiferent dacă acesta este rodul imaginației. „Dar teritoriul nu este întotdeauna înrădăcinat în realitatea sensibilă a lumii, deoarece lumea se împarte – cel puțin în universurile ficționale – în

as «discontent» in *Civilization and Its Discontents*, the English title given to *Das Unbehagen in der Kultur*. (...) Place-mindedness here must be understood to coincide with an entire range of affects, attitudes, conceptions, perceptions, references and sensibilities that characterize the spatial imagination”) (Tally Jr., 2019, p. 39).

¹⁸ „Autrui est le regardé d'un regardant que l'on regarde”.

¹⁹ „Comme le territoire, saisi dans un mouvement qui le fait, le défait et le refait sans trêve, l'identité est plurielle, archipelagique”.

pluralitatea lumilor posibile din planul reprezentării”²⁰ (Westphal, 2007, p. 192). Este exploatată astfel crearea de lumi imaginare, devenite potențiale prin intermediul literaturii. În aceeași direcție, este văzută și structura *stratigrafică*, cu evidente rădăcini arheologice, a *locului*²¹. Viziunea plastică asupra semnificațiilor este cheia decodării acestor suprapuneri de straturi care fac parte din memoria locurilor, adusă în simultaneitatea prezentului. Liniile orizontale și cele verticale alcătuiesc o țesătură completă prin care geocritica ajută la o percepție totalizantă a spațiului, așa cum își propuse teoreticianul încă de la început. „Linia Istoriei care traversează locul în profunzime pentru a identifica paradigmele duratei sale este apoi traversată de o serie de linii orizontale care stabilesc în sincronie falsă simultaneitate a unor momente eterogene”²² (Westphal, 2007, p. 229). Este astfel definit raportul dintre timp și spațiu, dar, mai ales, relevanța spațiului în analiza evenimentelor, chiar și a celor literare.

Acest raport este materializat de Michel Collot care propune sintagma de „gândire peisaj” pentru a defini o formă de manifestare

²⁰ „Mais le réel n'est pas toujours implanté dans la réalité sensible du monde, car le monde se scinde – du moins dans les univers de fiction – en la pluralité des mondes possibles du plan de la représentation”.

²¹ Spațiul și locul au reprezentări diferite la nivel conceptual. Spațiul conține o perspectivă de întindere, o panoramă, o ipostază fizică, pe când locul implică o identificare punctuală. Yi-Fu Tuan explică diferența dintre cele două în volumul *Space and Place. The Perspective of Experience* (1977, p. 6): „dacă ne gândim la spațiu ca la ceea ce permite mișcarea, atunci locul este o pauză; fiecare pauză în mișcare face posibilă transformarea poziționării geografice în loc” („if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place”).

²² „La ligne de l'Histoire qui traverse le lieu en profondeur pour dégager les paradigmes de sa durée est alors zébrée par une série de lignes horizontales qui établissent en synchronie la fausse simultanéité d'instant hétérogènes”.

a „multidimensiunii”²³ (Collot, 2011, p. 11) spațiale, a interdependenței dintre spațiu și timp, a interacțiunii dintre „natură și cultură”, dintre „economic și simbolic”, dintre „individ și societate”, și pentru a face diferența între o „gândire simbolică” a Locului ce a caracterizat Antichitatea clasică și Evul Mediu și o „cunoaștere științifică a spațiului” din modernitate. Pentru acest tip de relație, important este faptul că peisajul devine „produsul unei experiențe individuale, senzoriale și susceptibile, al unei elaborări estetice singulare”²⁴ (Collot, 2011, p. 12). Filosoful francez observă că, paradoxal, după Al Doilea Război Mondial, peisajul se definește printr-o etapă de revigorare, tendința globală fiind legată de existența acestuia în calitate de „patrimoniu natural și un bun social și cultural, în care sunt investite valori etice, estetice și simbolice”²⁵ (Collot, 2011, p. 9). Relația dintre cele două cuvinte este una opozitivă, căci „peisajul invită la gândire”, iar gândirea „se manifestă ca peisaj”. Astfel, un peisaj este alcătuit sub forma unei triade: „un loc, o privire, o imagine”²⁶ (Collot, 2011, p. 17), fiind, în același timp, interior și exterior, perceput prin multitudinea simțurilor. Atribuindu-i-se polisenzorialitatea (despre care vorbea și Westphal),

²³ „le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales”.

²⁴ „Il confère au monde un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience individuelle, sensorielle et susceptible d'une élaboration esthétique singulière. La connaissance scientifique rompt à la fois avec la pensée symbolique et avec l'expérience sensible, pour objectiver l'espace sous les espèces d'une étendue homogène, isotrope et mathématisable. Si elle permet à l'homme moderne de «se rendre maître et possesseur de la Nature», elle distend le lien sensoriel, symbolique et affectif qui l'unissait à elle, et qui trouve dès lors refuge dans l'expérience et l'art du paysage”.

²⁵ „patrimoine naturel et un bien social et culturel, ou s'investissent des valeurs éthiques, esthétiques et symboliques”.

²⁶ „un site, un regard, une image”.

spațiul este caracterizat prin tranziție, mobilitate, dinamism. Această spațialitate a gândirii ține de geofilosofie, o disciplină ce studiază intersecția dintre geografie și alte domenii de analiză. Transformarea lumii din punctul de vedere al spațiului este văzută nu drept „cosmosul limitat al celor vechi, nici universul infinit, ci un haos care comportă o organizare deschisă și mișcătoare, o structură de orizont”²⁷ (Collot, 2011, p. 54). Această structură a spațiului cu multiple nuclee, cu limitele amovibile este linia roșie a teoriilor care își propun caracterizarea lui. Spargerea centrului și descentrarea spațială sunt ipostaze care definesc modul în care percepem nu doar spațiul, ci însăși gândirea.

Interconectivitatea dintre domeniile cunoașterii se materializează și în teoria lui Marc Brosseau care observă că „romanele-geografe” generează „geografii diferite de cele cu care geografii sunt obișnuiți”²⁸ (Brosseau, 1996, p. 23). Mobilitatea configurației teoretice se regăsește în transgresivitatea westphaliană ca o definiție a felului în care spațiul este analizat după postmodernism, idee legată de percepția esențială a dinamicii culturale. Teza esențială a lui Brosseau și, până la urmă, pariul pe care îl face pentru a demonstra utilitatea studiului relației dintre geografie și literatură este plusul de cunoaștere pe care ambele discipline îl pot prelua, una de la cealaltă: „în explorarea diferitelor aspecte ale existenței, romanul, ca «formă care căută», se folosește de spațiu și de locuri – spațiul romanesc (umanizat sau natural) este în mod hotărât antropologic – și prin această căutare aflăm ceva nou despre spațiul și locurile ființei umane”²⁹ (Brosseau, 1996, p. 63). Noutatea pe care literatura o

²⁷ „N'est plus le cosmos limité des anciens, ni l'univers infini, mais un chaos qui comporte une organisation ouverte et mouvante, une structure d'horizon”.

²⁸ „Génèrent des géographies bien différentes de celles auxquelles les géographes sont habitués, et dont la nouveauté réside en bonne partie dans l'utilisation particulière que ces romans faisaient du langage, dans sa chair et dans ses formes”.

²⁹ „Dans son exploration des différents aspects de l'existence, le roman, en tant que «forme qui cherche», fait appel à l'espace et aux lieux – espace romanesque (humanisé

poate aduce definirii spațiului este elementul esențial în demonstrarea importanței acestei interacțiuni. Perspectiva care are în centru imaginea a ceea ce el numește „culturi-geografi”³⁰ conține ipostaza literaturii ca intermediar între diferitele percepții asupra spațiului.

O constantă comună a celor care s-au aplecat asupra teoriilor geocriticii este aceea a identificării unui spațiu totalizant. Soja îl găsea în imaginea orașului Los Angeles³¹ (1989, p. 248), Robert T. Tally Jr. îl vedea în căutările lui Moby Dick din proza lui Melville, în Dublinul lui James Joyce, în miticele coordonate din *Divina Comedia* a lui Dante, în imaginarele cronici ale lui C.S. Lewis în Narnia sau în ținutul Yoknapatawpha descris de William Faulkner.

Având de-a face cu această varietate a ideilor care au, totuși, același punct de plecare, relația dintre spațiu și literatură, indiferent de forma pe care o îmbracă, se pune întrebarea legitimă: cum se aplică azi această teorie și care sunt mizele ei? Westphal consideră geocritica o modalitate de citire a literaturii și remarcă felul în care aceasta se folosește de reperele spațiale, sarcina majoră a metodei lui fiind să scoată în evidență complexitatea spațiului: „Una dintre

ou naturel) est résolument anthropologique – et dans cette quête, nous apprenons aussi quelque chose de nouveau sur l'espace et les lieux des hommes”.

³⁰ „cultures-géographes”.

³¹ „As I have seen and said in various ways, everything seems to come together in Los Angeles, the totalizing Aleph. Its representation of spatiality and historicity are archetypes of vividness, simultaneity, and interconnection. They beckon inquiry at once into their telling uniqueness and, at the same time, into their assertive but cautionary generalizability. Not all can be understood, appearances as well as essences persistently deceive, and what is real cannot always be captured even in extraordinary language. But this makes the challenge more compelling, especially if once in a while one has the opportunity to take it all apart and reconstruct the context. The reassertion of space in a critical social theory – and in critical political praxis – will depend upon a continued deconstruction of a still occlusive historicism and many additional voyages of exploration into the heterotopias of contemporary postmodern geographies”.

sarcinile majore ale geocriticii este de a-l face pe observator să ia în considerare ceea ce el privește sau reproduce în toată complexitatea sa. (...) O pură arborescență”³² (Westphal, 2007, p. 227). Este, așadar, o practică de lectură în care sunt evidențiate interacțiunile complexe dintre literatură și spațiul reflectat prin societate, economie, politică, istorie. Constanta definițiilor este dată de interconectivitatea între mai multe domenii ale cunoașterii, ceea ce ar duce la o universalizare a demersului de cercetare umanistă.

În spațiul românesc, o primă menționare a relației critice dintre cele două domenii este sugerată în 1938 prin propunerea termenului de „geoliteratură”, idee preluată din spațiul francez. Articolul din ziarul *România* precizează:

Hebdomadarul „Les Nouvelles Littéraires” a publicat, vreme de 12 săptămâni, un „Concurs de Geografie literară”. Ideea acestei noi geografii, adăugată celorlalte ramuri ale geografiei, a fost sugerată revistei franceze, de către „schița unei geografii literare a Franței” propusă, acum cinci ani, de către regretatul Albert Thibaudet. Însă nu despre semnul adânc al geoliteraturei (termenul acesta este posibil deoarece există și o geopolitică) vrem să vorbim. În primul rând, aceea ce trebuie remarcat e faptul că, geoliteratura fiind o știință abia la început, se găsește în faza de dibuire, de improvizație. Lucrul însă care trebuie să ne rețină, totuși, deocamdată, e acela că, geoliteratura va duce la formularea unei geobiografii, va explica viața scriitorilor pe baze științifice. Evident, atunci când se va ajunge la stabilirea acestor adevăruri, oamenii vor înțelege de ce modul în care „Les nouvelles littéraires” a început concursul e alături cu realitatea. Fapt este că, oricum, o geoliteratură s’ar putea încerca și la noi. Ar fi și instructivă și pasionantă. (M., 8 octombrie 1938, p. 2)

Găsim un model asemănător în spațiul peninsular, așa cum observă Fernando Cabo Aseguinolaza, într-o analiză care alătură

³² „L’un des enjeux majeurs de la géocritique est de conduire l’observateur à considérer ce qu’il regarde ou reproduit dans toute sa complexité (...). Une pure arborescence”.

geografiei literare tradiția istoriografică. Relevanța sintagmei provine din analogia pe care o putem face între „peninsularitate” și o anume deconectare, chiar și parțială, generată de condițiile istorice și politice, de corpul european central, al literaturii române, asociată, de multe ori chiar cu filonul balcanic. Pentru criticul spaniol, „[g]eoliteratura acestui spațiu peninsular este asociată unei naturi temporare specifice, în care noțiunile de întârziere, misoneism, anacronism și așteptare abundă uneori în semne, alături ca mărturii ale unei problematizări temporare subliniate încă de la începuturi de diferitele tradiții istoriografice.”³³ Observația este legată deci de necesitatea analizei fenomenului literar în complexitatea spațiului din care se naște³⁴.

În perioada interbelică, geografia literară europeană conținea mai ales componenta biografică a autorului, care va fi exploatată și la noi, mult mai târziu, în anii '80 și '90. Eseul lui Thibaudet este amintit de Mihail Sebastian, care vede în discuția criticului măsura imposibilității găsirii unui centru al culturii franceze, din cauza structurii sale binare:

Există un mic eseu, în care el și-a lămurit și mai strâns – aproape dogmatic – poziția critică. Acest eseu se numește „Pour la géographie littéraire” și a fost publicat prima oară în N.R.F. din Aprilie 1929 (Anul, 16, Nr. 187, p. 534). Nu știu dacă de atunci a fost retipărit, dar e unul din textele cele mai revelatorii din întreaga lui operă. Vorbea acolo despre imposibilitatea de a găsi în cultura franceză un tip „goethean” –

³³ „The geoliterature of this peninsular space finds itself associated to a specific temporary nature in that the notions of delay, misoneism, anachronism, interruption abound at times as signs, at times as testimony to a temporary problematicity stressed from the beginnings by the different historiographic traditions”.

³⁴ Cornel Ungureanu răspunde la această afirmație, readucând în discuție relația dintre geografie literară și geopolitică și concluzionând: „Vrem, nu vrem, cercetările privind literaturile Europei Centrale trebuie coborâte din paradisul iluziilor și legate de geopolitică” (Ungureanu, 2004, p. 262).

adică un tip unic reprezentativ. Această cultură franceză el o înțelegea desfășurându-se dialectic, în antiteze, în contraste, în „binomuri”, în „dualități”, și refuza să-i găsească un centru. „Refuzul meu de a centra și de a fixa”. (Sebastian, 1936, p. 6)

Primele încercări de abordare a prozei românești din punctul de vedere al geografiei literare sunt extins descriptive, precum volumul lui Gh. Macarie din 1980, *Geografie literară. Orizonturi spirituale în proza românească*, publicat la Editura Albatros, care stabilește, în cele șapte capitole („Cadrul fizic – Câmpia, Deal-Vale, Muntele, Păduri, Ape, Flori”, „Succesiunea Timpului”, „Aspecte și viziuni în receptarea peisajului”, „Comuniunea om – natură”, „Evaziunea în natură”, „Sentimentul timpului”, „Omul demiurgic”), reperele geografice drept constituenți ale unei viziuni situate sub semnul „sentimentului naturii” (IX), definit cu o formulă preluată de la Dauzat drept o „formă superioară de sensibilitate și de plăcere intelectuală” (Dauzat în Macarie, 1980, p. XV). Ceea ce observă criticul cu instrumente naive este că „proza românească a secolului al XIX-lea va reține (...) formele de relief – munții, câmpiile, dealurile, rețeaua hidrografică în marea ei diversitate, ipostazele ei climatice, stihiiile naturii, momente ale succesiunii temporale, ale zilei și ale nopții sau anotimpurilor, formațiunile biogeografice (pădurea, pășunile etc.)” (Măcarie, 1980, p. XIII). Nu este, de fapt, analizată decât reflectarea prin intropatie (*Einfühlung*) a naturii și includerea acesteia în literatură. Sunt aduse în discuție, în afara scriitorilor deja consacrați, precum Mihail Sadoveanu, și nume feminine: Bucura Dumbravă, *Închinare*, în capitolul „Cartea munților”, Hortensia Papadat-Bengescu, *Dorința* (în care autorul identifică toposuri precum pădurea căreia i se asociază sentimentul integrării, al identificării cu natura), sau proza *Amurg* scrisă de Georgeta Mircea Cancicov.

O altă abordare se regăsește la Valeriu Cristea care, în 1979, în *Spațiul în literatură – formă și semnificații*, identifică două paradigme în cadrul cărora funcționează spațiul în literatură: deschis și închis, în funcție de ele, personajul stabilind o relație de acceptare sau de respingere socială, de evadare, de trăire în solitudine. Propunerea lui Cristea se construiește inclusiv prin referințe la epocile istorice și la marile mișcări sociale, dovedind intuiții valide, dar insuficient exploatare:

Migrațiunea popoarelor, cruciadele, marile descoperiri geografice sau îndrăzneța aventură a conchistadorilor constituie perioade ale spațiului deschis. Feudalitatea timpurie, cu castelele ei întărite și economia naturală, sau secolul al XVIII-lea francez, cu eticheta și saloanele lui (în care până și câmpul de luptă devenea un salon unde eticheta trebuia respectată cu strictețe) reprezintă intervale ale spațiului închis. (Cristea, 1979, p. 6)

O înțelegere interesantă a relației literaturii cu studiile spațiului are Edgar Papu în studiul din 1977, *Din clasicii noștri*, în capitolul „Camil Petrescu și spiritul Bucureștiului”, căci asociază spiritului anarhic al urbei bucureștene romanul „astilistic” camilpetrescian. „Romanul nu are un plan, o hartă a lui, creând impresia că se află construit la întâmplare, întocmai ca și vechile proprietăți ale Bucureștiului, diseminate parcă la voia hazardului, și după bunul plan al proprietarilor, fără nicio exigență a geometriei urbanistice” (Papu, 1977, p. 190) întrucât: „O trăsătură caracteristică a putut să-i izbească pe toți cei ce veneau din afară, și anume contrastul vechi dintre străzile strâmbe, insalubre, desfundate, pe de o parte și curțile curate, pavate, împodobite geometric cu straturi de flori și chioșcuri acoperite de viță, pe de altă parte” (Papu, 1977, p. 190). Este o ipostază inedită care pune față în față o structură narativă cu una arhitectonică, devenind reflecții ogindite ale lumii citadine.

Tot el asociază structura *Patului lui Procust* cu planul urbanistic al Bucureștiului și impresia arhitecturală generală:

Îți ieșeau în față case care înaintau izolate până în mijlocul străzii și strangulau ulița ca niște mari degete uriașe de piatră și cărămidă, lăsând numai câte un ism în care vehiculele dădeau impresia unor îmbucături ce nu pot fi înghițite de un gâtlej prea strâmt. Călcai anevoie pe trotuare mâncate de curți și de fațade boierești, rămânând dintr-însele numai câte o bandă îngustă. Calcanuri de case apăreau brusc și inoportun în piețe largi, destinate normal unor fronturi de impozante monumente arhitectonice. (Papu, 1977, p. 189)

Cornel Ungureanu, prin cercetările complexe din domeniul geografiei literare, cu accent pe discuția privind *Mitteleuropa* și în cele două volume *Imediata noastră apropiere. Studii de geografie literară*, vol. I și II, Timișoara, Editura Facla, 1980, și *Studii privind literaturile central-europene*, Timișoara, Editura de Vest, 1991, realizează o clasificare în funcție de regiuni a sensibilității literare expuse în literatură. Ideea este continuată în *Geografia literară a României* (2003-2006, 2024), în care accentul este pus pe apartenența la o regiune sau alta a scriitorilor. Sunt aduși în discuție, într-o încercare de stabilire a unui hipercanon, în termenii lui Damrosch, clasicii: Eminescu, văzut drept centrul și calea spre el, subsumat geografiei spirituale, Ioan Slavici, I.L. Caragiale, Mateiu Caragiale. Sunt discutați apoi V. Voiculescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Vintilă Horia, Valeriu Anania, Geo Bogza, Marin Preda, Ștefan Bănuțescu, Petre Pandrea, Marin Sorescu, Mircea Ciobanu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Cărtărescu și relațiile lor cu spațiul geografic căruia îi aparțin. De fapt, demersul este unul de încadrare geografică și mai puțin de analiză geocritică a prozei, totuși valid și consistent la nivelul ideilor culturale.

În aceeași direcție, *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*, coordonat de Adriana Babeți, aduce împreună scrieri din aria definită drept *Europa Centrală*, sintetizând poziția spațiului măcinat de timpul istoric: „A fi în gâtul clepsidrei înseamnă să te afli mereu în acel punct în care, asemeni nisipului, totul curge accelerat, până când timpul se răstoarnă și istoria curge în sens invers” (Babeți, 2022, p. 45). Locul pe care îl ocupă literatura pare a fi același, supus însă tiraniei trecerii. Perspectiva se răstoarnă sub influența unui trecut prea dureros pentru a fi uitat și invadează inclusiv producțiile literare. Autoarea găsește șase soluții de depășire a trecutului traumatizant: „curajul de a numi răul direct, înfruntându-l”, mitizarea trecutului, demitizarea și parodiarea trecutului, „retragerea din fața istoriei, cu neîncredere și scepticism”, „miniaturizarea istoriei”, proiecția distopică și viitorul, antiutopiile (Babeți, 2022, p. 46-47). Este o discuție care, plecând de la literatură, ia în calcul și trecutul recent, raportat la rețelele transnaționale care construiesc lumea actuală.

Includerea *societalului* în relația dintre literatură și geografie determină o perspectivă complementară, în *Geocritica și teoriile socio-spațiale*. Marius Conkan propune, extrăgând din relația dintre literatură și spațiul social, cu evidente apropieri de Moretti, Westphal și Tally Jr., *metoda geocritică unificată*, cea care ar putea cuprinde o viziune totalizantă asupra câmpului de cercetare. Aceasta ar presupune existența a „trei niveluri interdependente de interpretare (ca sinteză a metodelor propuse care ilustrează raportul dialectic dintre producerea, cartografierea și propagarea literaturii în cadrul spațiilor sociale: 1. *literatura generată de dinamica spațiului social* (acest prim nivel presupune radiografierea contextelor ideologice și identificarea poeticilor, genurilor și formelor literare produse de tensiunea dintre reprezentările hegemone ale spațiului social, impuse la nivel economic, social,

politic și instituțional, și spațiile reprezentationale, trăite și cartografiate de scriitoare și scriitori); 2. *cartografieri literare ale spațiului social* (al doilea nivel implică analiza calitativă și cantitativă a spațio-temporalităților stratigrafice, care sunt configurate textual, prin raportarea la contextele materialist-ideologice care le-au generat); 3. *propagarea/diseminarea literaturii în cadrul spațiului social* (al treilea nivel conține analiza dinamicii de piață editorială, precum și a politicilor de (de)legitimare și instituționalizare a literarului) (Conkan, 2023, p. 21). Integrarea socialului, ca discurs care validează geocritica, este principalul ax în jurul căruia se articulează discursul criticului clujean, ceea ce determină o extindere a analizei și propunerea unei diseminări a teoriei spre alte zone neacoperite de analizele anterioare.

În ultimii ani, Andreea Răsuceanu a adus în discuție geografia literară, prin analize pertinente ale spațiilor românești și integrarea lor în rețeaua literară universală. În volumul *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară*, cercetătoarea face un istoric al disciplinei *geografiei literare*, trecând prin etapele dezvoltării ei, cu toate ramificațiile, și propunând o trecere în revistă documentată a principalelor teorii ce s-au născut din interacțiunea celor două domenii, precum și a unor proiecte de cercetare cu rezultate concrete, cuantificabile. Demersul exhaustiv oferă detaliile necesare înțelegerii fenomenului, dar, mai ales, posibilitatea alegerii instrumentelor de „disecare” geografică a textului literar. Abordarea inedită este legată și de ceea ce autoarea numește „utilitatea hărților literare”:

Menite să stimuleze imaginația și totodată să trezească emoția, dar facilitând totodată înțelegerea, hărțile propun deci un sistem semiotic de convenții care interrelaționează în scopul unei explicitări, scopul lor fiind acela de a permite scriitorului să exprime ceea ce limitările comunicării scrise (continuumul timp – spațiu pe care aceasta îl presupune) nu i-au permis.” (Răsuceanu, 2013, p. 16)

O clasificare, pornind de la fundamentele teoretice oferite de imaginarul geografic, este realizată de Corin Braga, care propune o taxonomie lămuritoare: *geografii realiste* (sau mimetice), *geografii simbolice* (sau imaginative), *geografii ficționale* (sau imaginare), celor trei adăugându-li-se *geografiile alegorice* (Braga, 2020, p. 58). Demonstrația merge în direcția sistematizării reprezentărilor cartografice, în funcție de referent și/sau de principiile de ordonare a realităților descrise, propunând o rigoare binevenită în câmpul atât de lax al geografiei literare.

În cartea lui Westphal se găsește o afirmație care fundamentează cu adevărat câmpul de lucru al celor două științe, recurgând la instrumentele științifice, aplicate literaturii. Aceasta se referă la *imaginar*, printr-o definiție negativă, argumentând, de fapt, că analiza unui spațiu din literatură crește relevanța acestuia și adaugă un plus de cunoaștere. Astfel, „[i]maginația nu este un factor de înstrăinare. Dimpotrivă, ea este monstrul care deschide calea spre infinit. Narativitatea, chiar și cea ficțională, duce la o mai bună cunoaștere a esenței spațiului, la fel ca orice reprezentare, discursivă sau nu”³⁵ (Westphal, 2007, p. 271). Iată, așadar, că literatura devine liantul între ceea ce autorul francez numea *geografia realului* și cea a *imaginarului*. Braga, plecând nu de la scheme cognitive, moștenite sau trăite în contemporaneitate, ci de la reprezentările spațiului, găsește variații ale acestor categorii. Geografiile *simbolice* pe care le regăsim în unele hărți păstrează totuși *referentul* real, dar deformează, în acord cu acea „*vision enchantée*” (Braga, 2020, p. 55), conținând simboluri în acord cu o lume modelată de mituri. *Geografiile ficționale* ar corespunde categoriei *geografiei imaginarului*, în sens larg. Acestea sunt relaționate cu literatura, fiind

³⁵ „L’imaginaire n’est pas un facteur d’aliénation. Bien au contraire, il est le monstre qui fraie le chemin de l’infini. La narrativité, fût-elle fictionnelle, amène une connaissance accrue de l’essence de l’espace, au même titre que toute représentation, discursive ou non”.

create exclusiv în spațiul ficțional. Ceea ce oferă instrumentele de înțelegere a unei hărți create de geografi, un tipar mental pe care individul social este obișnuit să îl adopte și să îl interiorizeze, poate fi aplicat în analiza cartografică a unui text literar.

Literatura folosește, așadar, „reprezentările cartografice ale lumilor secundare, universurilor imaginare, cronotopurilor ficționale”³⁶ (Braga, 2020, p. 59), așa cum regăsim, de exemplu, inclusiv în cunoscutul *The Writer's Map. An Atlas of Imaginary Lands*, editat de Huw Lewis-Jones, hărți ale literaturii din toate timpurile și colțurile globului pământesc. Imaginarul geografic a construit multe astfel de spații³⁷, reprezentate uneori grafic, precum insula lui Robinson Crusoe din scrierea lui Daniel Defoe, insula lui Jules Verne ori direcțiile lui Gulliver imaginate de

³⁶ „La géographie fictionnelle désigne les représentations cartographiques de mondes secondaires, d'univers imaginaires, de chronotopes fictionnels, indifféremment des principes (mimétiques ou non-mimétiques) utilisés”.

³⁷ Pentru cultura românească, dacă ne întoarcem în spațiul istoriei, menționăm o hartă celebră, care îi aparține lui Dimitrie Cantemir, realizată în 1737, gravată și imprimată la Amsterdam de François Changuion. Importanța ei este, dacă ne referim la detaliile oferite în contextul istoric de Vlad Alexandrescu, nu numai că reprezintă cartografic pentru prima dată complet Moldova, ci și pentru că „[n]u putem să nu ne gândim că d'Anville a realizat parțial proiectul pe care l-a conceput în 1759, când a scris *Mémoire sur les peuples qui habitent la Dacie*, și a reunit cele trei Principate Române pe o singură hartă, pe baza unor hărți diferite ale fiecăreia dintre aceste țări” („on ne peut s'empêcher de penser que d'Anville y a réalisé en partie le projet qu'il a imaginé en 1759, lorsqu'il écrivait le *Mémoire sur les peuples qui habitent la Dacie*, et a réuni les trois Principautés roumaines sur une même carte, à partir de cartes différentes de chacun de ces pays”) (Alexandrescu, 2011, p. 178). Este cunoscută și harta lui Constantin Cantacuzino, reprezentând Țara Românească, tipărită în 1700 la Padova. Mergând înapoi în timp, trebuie să menționăm *Chorographia Transylvaniae Sybembürgen* din 1532, tipărită de Johannes Honterus la Basel, reprezentând, după afirmațiile istoricilor, prima hartă a Transilvaniei, și cea din 1542, din *Rudimenta Cosmographica*, descriind teritoriul amplu al Daciei. Cu toate acestea, deși în 1516 se publica *Utopia* lui Thomas Morus, însoțită de o hartă ficțională, a spațiului ideal, în scrierile românești astfel de reprezentări apar mult mai târziu.

Jonathan Swift pornind de la hărți reale, desene precum cele ale lui Jack Kerouac din 1949 sau harta *Pădurii de o sută de ani*, schițată de Ernest Shepard, cele celebre ale lui Tolkien sau J.K. Rowling.

A discuta despre relația dintre literatură și spațiu echivalează și cu inițierea unui demers istoric, care-și găsește rădăcinile în încercarea de identificare a unui centru al spațialității românești. Afirmarea esențială de la care plecăm în acest efort de clarificare a rolului pe care literatura română îl are în studiile culturale globale, prin analiza spațiului, îi aparține tot lui Westphal și deconspiră o realitate pe care azi o putem afirma răspicat: „Literatura constituie un vector de instabilitate asumat într-o serie de peisaje tradiționale caracterizate prin saturația lor (...), ea este capabilă să propună soluții, în orice caz modele de reprezentări aplicabile la contexte în mișcare”³⁸ (Westphal, 2007, p. 63). Așadar, prima miză a unui studiu de acest tip este dată de afirmarea statutului unei literaturi în cadrul celei globale și observațiile ce se nasc din rețelele care configurează spațiile. Teritoriul românesc reprezintă un exemplu pentru acest tip de analiză prin diversitate și prin aderențele imperiale ale provinciilor, fie că ne referim la Imperiul Otoman (și, implicit, la domniile fanariote), influențele Imperiului Rus sau teritoriile aflate o perioadă în Imperiul Austro-Ungar. Destructurarea, descentrarea și pulverizarea centrelor sunt acțiuni care au început să se producă odată cu afirmarea națiunilor și, mai pronunțat, după 1945.

O astfel de perspectivă ce reiese dintr-o analiză cartografică a literaturii are un dublu rol: pe de o parte, propune o observare

³⁸ „La littérature constitue un vecteur d'instabilité assumé dans une série de paysages traditionnellement caractérisés par leur saturation (...), elle est capable de proposer des solutions, en tout cas des modèles de représentations applicables à des contextes mouvants”.

binevenită a evoluției relației intrinseci dintre literatură și societate/ideologie/economie, ce apare atunci când spațiul care alcătuiește tiparul narativ determină construcția narațiunii, pe de altă parte, identifică punctele de forță prin care literatura română poate fi integrată rețelei globale, conexiuni, influențe, aderențe, explicate în acest sens prin analize spațiale.

Dacă recurgem la o observație simplă, aceea conform căreia primul care a făcut geografie literară a fost Homer prin parcursul itinerant al lui Ulise, în *Odiseea*, înțelegem că un act de receptare a textului literar implică, în orice caz, un demers geocritic, pentru că un tipar spațial este esențial în construirea matricei narrative. Plecând de la această ipoteză, adăugând ideile legate de evoluția societății care au determinat schimbări, inclusiv în felul în care un individ se raportează la sine și la realitatea exterioară, dar și pentru că, datorită tehnologiei, parcurgerea spațiului a devenit mult mai facilă și a contribuit inclusiv la un schimb alert de cunoștințe, considerăm că un astfel de instrument conduce la observarea unei realități reinventate plecând de la literatură.

Analizele din acest volum și-au propus aducerea prozei românești în contextul literaturii globale, prin observarea modului în care se construiesc geografii literare coerente, cu puncte comune, dar și elemente de originalitate, autohtone. Este un periplu inedit care intenționează să traseze câteva dintre punctele nodale ale prozei românești. Decupajele sunt sintetice, propunând doar observații structurante ale textelor abordate.

De la itinerar la hartă

O matrice spațială a prozei

Relația dintre spațiu și literatură deschide o viziune ce are ca punct de plecare diversele reprezentări ale urbanității în proza românească de la începutul secolului al XX-lea, o perioadă care coincide cu procesul de modernizare a literaturii din regiunea est-europeană. Se conturează astfel un model esențial pentru abordarea conceptualizării spațiale, evidențiind itinerarele personajelor care, de-a lungul parcursului lor, marchează diverse borne geografice, traversând distanțele între multiple puncte de pe o hartă a narațiunii. Aceasta aduce în prim-plan intersecția dintre obiectele și clădirile situate într-un continuum temporal și spațial, subliniind modalitățile în care literatura reflectă și reinterpretează structurile spațiale ale realității. Studiile de caz sunt luate din proza românească, firul roșu care le unește fiind raportarea la spațiu: Ion Ghica, *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848*; Nicolae Rădulescu-Niger, *Pe Coasta de Azur. O iarnă la Menton*; Duiliu Zamfirescu, *Viața la țară*; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, și Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*.

Discuția se axează pe analiza modului în care un spațiu literar considerat (semi)periferic, precum este cel al literaturii române față de literaturile centrale, poate ilustra evoluția europeană în ansamblul său. Printr-o abordare ce pune accent pe „afinitățile

intersistemice”¹, proza românească, influențată de tradițiile est-europene, poate fi explorată și ca un exemplu de insularitate:

În primul rând, prin moștenirea esteticii secolului al XVIII-lea, geografia în sens larg – adică, în calitate de mediu – este interpretată ca o determinare naturală și, astfel, ca o explicație a caracteristicilor specifice ale unei literaturi date. Și în al doilea rând, geografia devine cadrul amprenteii inexorabile a istoriei de la Est la Vest și de la Sud la Nord, adică a ceea ce numim *translatio imperii* într-o cheie civilizatoare pe care Hegel a evidențiat-o ca un mijloc de a dicta regulile ce guvernează procesele ireversibile de periferizare, întârziere sau exil din istorie.² (Cabo Aseguinolaza, 2003, p. 23)

¹ Pentru o detaliere a sintagmei de „afinități intersistemice”: „Another factor that would question this work hypothesis has to do with the direction that the intersystemic affinities postulated from the different literary traditions adopt. I refer to the images projected from a given literary system regarding the situations that are understood as parallel or, in any case, similar, which aim mostly at directions diverging from that of a presumed Iberian community. Let us think of the imaginary referent that Brittany means for Galician literature, or of the connections established by means of intersystemic anthologies, in which different literary systems are implicitly put in parallel, though it be contrastive, shaping analogies between literatures like Galician, and, in order to stick to real situations, the Icelandic or Balkan literatures. It goes without saying that the referent is also Peninsular or Iberian on quite a number of occasions, but it is not less that this community does not finish to prevail in an unequivocal mode. Let us put forward a case like that of Basque literature, for which María José Olaziregi reinstated recently its characterization as an island, while reminding of such surprising data as that, at the height of 1997, only fifty books in Euskera had been rendered into other languages” (Cabo Aseguinolaza, 2003, p. 12).

² „In the first case, by the inheritance of the 18th century aesthetics, geography in a broad sense – that is, as a medium – is interpreted as a natural determination and, thus, as an explanation of the specific characteristics of a given literature. And secondly, geography becomes the setting of the inexorable march of history from the East to the West and from the South to the North, i.e., of this *translatio imperii* in a civilizing key that Hegel made apparent as a means to dictate the rules governing the irrevocable processes of peripheralization, delay or exile from history”.

Literatura română a fost modelată de influențe sociale și politice venind dinspre mai multe imperii, iar poziția geografică a determinat existența unei hibridizări sistemice. Aflat la o extremitate a continentului, ansamblul producțiilor literare a beneficiat de acest proces de „periferializare”, aspect evident încă de la începutul secolului al XX-lea. Un alt contrafort este dat de o dublă posibilitate de materializare geografică a spațiului. Una care implică o viziune spațio-temporală, cu evidente origini bahtiene, ce urmărește un punct de plecare, parcurgând mai multe borne narative, și una a hărții desfășurate în fața personajului, ce conține în același timp toate locurile expuse. Teoria explicată și aplicată în studiul din 2023 scris de Robert T. Tally Jr. este sintetizată astfel:

Itinerarul ar stabili un fel de structură narativă spațio-temporală; adică reprezentarea verbală a spațiului implică un subiect care se mișcă prin spațiu într-o anumită ordine secvențială sau diacronică, astfel încât implică ceva asemănător unei sintaxe. *Harta*, în schimb, postulează o matrice spațială sinoptic sau sincron în care totul este așezat dintr-odată; toate locurile sunt prezente simultan.³ (Tally Jr., 2023, p. 49)

Prima ipostază, aceea a mișcării dinamice în cadru, acea ipostază de *hoinar*, este asociată unei cartografieri pas cu pas a spațiului narativ, realizată, de obicei, în textul ficțional, de un personaj. Omul modern folosește mai mult *itinerarul* generat de aplicații și noile metode, inclusiv IA, pentru a parcurge un spațiu necunoscut sau pentru a fixa pe pânza memoriei anumite repere spațiale. Harta este utilizată din ce în ce mai puțin, producându-se un proces invers față de modul în care percepem azi modernitatea:

³ „The *tour* would establish a sort of spatiotemporal narrative structure; that is, the verbal representation of the space implies a subject who moves through space in a certain sequential or diachronic order, such that it involves something like syntax. The *map*, by contrast, posits a synoptic or synchronic spatial matrix in which everything is laid out at once; all places are present simultaneously”.

viziunea globală, chiar și la nivel social, nu mai este la modă, apropierea făcându-se mai ales fragmentar, dispart, cu informații trunchiate, cu micro-itinerare inserate aleatoriu în viața cotidiană. Se coagulează astfel un proces de disociere, de rupere la nivelul imaginarului colectiv, care se construiește din itinerare dinamice, fără a construi o hartă reală, completă a unui spațiu cultural. Când discutăm, de exemplu, despre o abordare socio-culturală a secolului al XX-lea, pașii parcurși, constituiți de etapele itinerante ale gândirii contemporane, construiesc micro-tururi, incursiuni sintetice, fără a oferi o imagine de ansamblu, de tipul hărții conceptuale, prea greoaie pentru „lichiditatea” și „dinamismul” ființei umane de secol XXI.

Astfel, constatăm că modernizarea romanului românesc s-a produs, sincron, cu evoluția societății de la rural spre citadin, iar aceasta este evidentă și în felul în care se produce raportarea la spațiu. De la *hărțile* complexe din romanele cu filon autohtonist, la *itinerarele* generate de călătoriile personajelor, germenii schimbării paradigmei narative se fac simțiți. Această dualitate este teoretizată de Michel de Certeau în *L'Invention du quotidien*, care observă că ea se referă la

relația dintre *itinerar* (o serie discursivă de operațiuni) și *hartă* (o proiecție plană care totalizează observațiile), adică între două limbaje simbolice și antropologice ale spațiului. Doi poli ai experienței. Se pare că, trecând de la cultura „obișnuită” la discursul științific, se trece de la un pol la celălalt.⁴ (de Certeau, 1990, p. 176)

Pendularea între cele două ipostaze este remarcată și în cunoscutul studiu al lui Louis Marin, *Utopique: jeux d'espaces* :

⁴ „la relation entre l'itinéraire (une série discursive d'opérations) et la carte (une mise à plat totalisant des observations), c'est-à-dire entre deux langages symboliques et anthropologiques de l'espace. Deux pôles de l'expérience. Il semble que, de la culture «ordinaire» au discours scientifique, on passe de l'un à l'autre”.

Orașul se distinge prin portretul său între geometrie și panoramă: tabloul reprezentativ al orașului fără plan, în care numele locurilor se scriu în spațiile libere reprezentate de străzi, piețe, esplanade, ca și cum acestea ar fi fost amenajate doar pentru a permite această scriere de recunoaștere în reprezentare și unde imaginile edificiilor publice, bisericilor, locuințelor se ordonează, nu concrete cum le-ar descoperi călătorul, dacă, abandonând puntea navei sale, i-ar parcurge drumurile, ci conform dispunerii, aceea a tuturor parcursurilor posibile, conform sistemului itinerarelor sale în orașul real.⁵ (Marin, 1973, p. 265)

Este vorba despre creionarea perspectivei orașului ideal, plecând de la itinerar, nu de la harta completă, și luând în calcul parcurgerea spațiilor care îl alcătuiesc. Orașul proiectat imaginar și cel real comunică prin intermediul nodurilor geografice concrete, disponibile într-o sumă de posibilități.

De Certeau făcea un scurt istoric al acestei relații duale între itinerar și hartă, constatând că în epoca medievală pelerinajele erau redată prin enumerarea locurilor de oprire, apoi a distanțelor. Pentru el, „[f]iecare dintre aceste hărți este o notă scrisă ce indică acțiuni. Itinerarul care trebuie efectuat predomină. Acesta include elementele hărții, la fel cum astăzi descrierea unui traseu de urmat este însoțită de o schiță făcută în fugă care trasează pe hârtie, înregistrând locurile, un joc de pași de-a lungul oraș”⁶ (De Certeau, 1990, p. 178). Secolele următoare au implicat mutații, astfel că:

⁵ „La ville apparaît avec son portrait entre géométrie et panorama: tableau représentatif de la ville sans son plan ou les noms de ses lieux s'écrivent dans les espaces libres représentés des rues, des places, des esplanades comme s'ils n'avaient été aménagés que pour permettre cette écriture de reconnaissance dans la représentation et où les images des édifices publics, des églises, des demeures s'ordonnent, non certes comme le voyageur les découvrirait si abandonnant le pont de son navire, il en parcourait les chemins, mais selon la disposition qui serait celle de tous ses parcours possibles, selon le système de ses itinéraires dans la ville réelle”.

⁶ „Chacune d'elles est un memorandum prescrivant des actions. Le parcours à faire y domine. Il englobe les éléments de carte, tout comme la description d'un chemin

Figurările, asemenea fragmentelor de povești, marchează pe hartă operațiunile istorice din care au rezultat. Astfel, velierul pictat pe mare reprezintă expediția maritimă care a permis reprezentarea țărmurilor. El este echivalent cu un descriptor de tip „parcurs”. Dar harta câștigă treptat teren în fața acestor figuri; colonizează spațiul; elimină treptat figurările picturale ale practicilor care o generează.⁷ (de Certeau, 1990, p. 178)

Această colonizare a spațiului echivalează cu o modernizare a reprezentărilor. De la scrierile cronicarilor din Valahia sau Moldova se păstrează hărți⁸ aproape literare prin descrierea spațiilor bălăliilor, la fel cum de la Dimitrie Cantemir ne-a rămas acea primă hartă a Moldovei (în lucrarea *Descriptio Moldaviae*) despre care am amintit la început. Constatăm că odată cu modernitatea, cum observa și Tally Jr., „cei care descriu itinerarele au dispărut”, iar hărțile, sunt „constituite ca locuri proprii în care se expun produsele cunoașterii și formează tabele ale rezultatelor clare obținute”⁹ (Tally Jr., 2023, p. 43). Hărțile literare pe care le identificăm în proza românească de sfârșit de secol XIX și început de secol XX

à effectuer s'accompagne aujourd'hui d'un dessin hâtif qui trace déjà sur le papier, en citations de lieux, une danse de pas à travers la ville”.

⁷ „Figurations, tels des fragments de récits, marquent dans la carte les opérations historiques dont elle résulte. Ainsi le voilier peint sur la mer dit l'expédition maritime qui a permis la représentation des côtes. Il équivaut à un descripteur de type «parcours». Mais la carte gagne progressivement sur ces figures; elle en colonise l'espace; elle élimine peu à peu les figurations picturales des pratiques qui la produisent”.

⁸ „Sur le même plan, la carte collationne donc des lieux hétérogènes, les uns reçus d'une tradition et les autres produits par une observation... (...) La carte, scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont rassemblés pour former le tableau d'un «état» du savoir géographique, rejette dans son avant ou son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité. Elle demeure seule.” (de Certeau, 1990, p. 179).

⁹ „The tour describers have disappeared” (...) maps, „constituted as proper places in which to exhibit the products of knowledge, form tables of legible results”.

conțin astfel de concepte care coagulează date despre societatea românească din perioada respectivă.

De la primele inserții ale spațiului în literatura de secol XIX, precum cea a lui Ion Ghica¹⁰, se constată crearea unei rețele a cunoașterii europene. Când pomenește despre Principatele Române, Ghica aduce în discuție alte centre de putere, precum orașele „alpha” (concept teoretizat de Finch, Ameen & Salmela, 2017, p. 4) – Paris, Bruxelles, Geneva –, dându-le drept exemplu pentru dezvoltarea lor socială. Publicată sub formă memorialistică în volum în 1884, proza *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848* din *Scrisori către V. Alecsandri* conține mai multe referințe legate de spații. La Ghica, domină componenta de itinerar, fiind descrise călătorii în Țările Române. Astfel, sunt observate realitățile vremii, printr-un demers descriptiv dinamic, ce amintește de prezentările pelerinajelor:

Sâmbătă seara ajungeam în Urziceni, capitala județului Ialomița, oraș înecat în mocirlă dintr-un capăt la altul. Peste zi începuse un vânt rece și noroiul se învârtoșa, strângându-se de frig, încât încet-încet se făcuse tare ca fierul, formând o cale zdruncinată; roatele săreau din hop în hop, aruncându-mă la fiecare pas al cailor dintr-un colț într-altul al trăsurii. Până la jumătatea poștei Mărgineni am mers cum am mers, dar acolo, dând într-un vâgaș adânc înghețat, m-am pomenit cu trăsura într-un peș, se rupsese osia și rămăsese în trei roate. (Ghica, 2014, p. 125)

Itinerarul personajului este descris pas cu pas, cu adnotări: pleacă de la București cu trăsura, ajungând cu greu la Șindrilița,

¹⁰ „Strigăm cu toții industrie; dar pare că am crede că s-ar putea înființa industrie fără meșteri și că s-ar putea produce fără producători. Un singur ram de producțiune, pictura, dă Parisului patruzeci de milioane pe an; micile orașe ale Belgiei, Valencienna, Malina, Bruxela, trag câte zece milioane pe an de pe dantele. Dar nici tablourile nu se fac fără pictori, nici dantelele fără mâini dibace. Geneva trăiește în mare parte din ceasornicărie, și cu toate acestea nici de Saussure, nici de Candolle, nici de Jussieu, nici Lavater n-au fost opriți de a deveni niște lumini ale științei” (Ion Ghica, 2014, p. 126).

apoi la Movilița, de la Urziceni înregistrează starea și mai proastă a drumurilor, prilej de critică socială. De la Focșani, personajul ajunge la Râmnic, iar drumul parcurs de la București la Iași, între două centre urbane puternice, reprezintă un prilej bun pentru observarea de tip panoramă în mișcare, cu opriri în diferite locuri, timp de cinci zile. Începutul textului este menit să constate progresul obținut prin tehnologie, trenul fiind cel care ușurează parcurgerea drumului între cele două orașe, la patruzeci de ani după călătoria descrisă inițial.

Călătoria este redată simplu, căci de la București „fumezi o țigară, două până la Ploiești”, „dormi vreo nouă ceasuri” (Ghica, 2014, p. 138) și ajungi la Roman, apoi la Iași. Ghica nu pierde prilejul de a aduce în discuție orașe europene precum Viena, căci tatăl prietenului său „era dus la Viena cu slujbă domnească”, ori să scrie „amicilor” din Paris sau să amintească de perioada studiilor în capitala franceză. Planurile tânărului sunt legate tot de spațiile urbane europene, căci ezită între a se duce „în Sicilia, unde un camarad al meu Villeroz, se afla în capul unei exploatare de sulf” (Ghica, 2014, p. 162) sau a se întoarce „în Franța, unde eram sigur de protecțiunea lui Elie de Beaumont, lui Berthier și a lui Dafiemoz” (Ghica, 2014, p. 148), profesorii din Paris.

Orașul este reflectat și în imaginația literară a lui Nicolae G. Rădulescu-Niger (1861-1944), care publică *Pe Coasta de Azur. O iarnă la Menton*, un text care propune mai multe descrieri ale spațiului francez, cu o privire de reporter, mai degrabă decât de scriitor, tributară și profesiei autorului. O astfel de imagine, la granița între itinerar și hartă, se construiește în cazul peisajului de pe Coasta de Azur:

În adânciturile culmilor se iviau pitorești și cochete satele Grimaldi și Garibaldi; jos, vilele Mentonului-Garavan; în fund, Castellarul; mai aproape Anonciada, Gorbio, Roquebrune, ale căror clădiri albe erau de

un efect drăgălaș pe fondul verde-închis al munților și al frunzișului ce le înconjură. De partea Monte-Carl-ului, ca niște protectori se ridicau „Cânele” și „Montargielle”, cu forturile lor pe care fâlfâiau steagurile Franței. (Rădulescu-Niger, 1914, p. 72)

Romanul are ca subiect aventurile lui Alexandru Tăriceanu care călătorește pe Coasta de Azur, bolnav fiind, în căutarea unei clime mai calde. Celelalte personaje, precum francezul Emil Soret sau contele din Varșovia, Camnischy, rusoaica Marușca ori poloneza Jeana, cu care personajul principal se întâlnește la Hotelul Littoral, au povești de viață diferite, legate de iubire, de scăpătate, de o stare maladivă sau de retragerea din societate. Finalul romanului reconstruiește călătoria lui Alexandru cu trenul, sub forma unui tur: de la Ventimille, la San Remo, Genova, Milano, Viena, Predeal („Vama... trenul românesc”), Caraiman, „în cele din urmă Bucureștii!” (Rădulescu-Niger, 1914, p. 261-262). Spațiile urbane sunt văzute sub forma unui itinerar ce reconstituie drumul spre casă, prin înregistrarea unor repere, menite să alcătuiască o hartă în mișcare, prin zone rurale și urbane. Mijlocul de deplasare este trenul, ce denotă și o constanță a parcursului, fără prea multe variații.

Studiul literaturii române propune, chiar și în prezent, o dihotomie generată de relația rural – urban, mergând pe o idee ceva mai veche, dezbătută și de Raymond Williams în *The Country and the City*. Analizând cu luciditate dezvoltarea literaturii în paralel cu fenomenele sociale și politice, Williams își ia îndrăzneala de a afirma, cu referire la literatura din Marea Britanie: „Chiar și după ce societatea a devenit predominant urbană, literatura sa, timp de o generație, a fost încă predominant rurală; și chiar în secolul XX, într-o țară urbană și industrială, formele ideilor și

experiențelor mai vechi persistă încă.”¹¹ (Williams, 1973, p. 2). Cu toate acestea, constatăm că o astfel de ipostază este comună și unor spații marginale, precum cel românesc. Astfel, spațiile rurale și cele urbane se întretaie, devenind un conglomerat, un ansamblu narativ coerent.

Într-unul dintre romanele românești de început, *Viața la țară*, scris de Duiliu Zamfirescu, diplomat și scriitor, regăsim materializată ideea lui Williams, ce pare că a dominat o bună perioadă – până după Al Doilea Război Mondial – și literatura română. Cartea prezintă apusul boierilor de viță veche, temă cu care debutase romanul secolului al XIX-lea, și dezvoltarea unei alte clase sociale, a noilor îmbogățiți, de obicei arendași. Din acest conglomerat, în care coexistă, până la un punct, cele două categorii, este observat procesul de fagocitoză, prin care rămășițele vechilor familii boierești sunt „îngurgitate” de cei care tind să le ia locul, prin administrarea moșiilor și, ulterior, însușirea prin mijloace nu tocmai cinstitute a domeniilor respective. Familia Comăneștenilor se destramă, bătrânul boier moare, la fel ca fiica acestuia, Tincuța, nevoită să se căsătorească cu parvenitul Tănase Scatiu. Imagini romanțioase sunt introduse în narațiune, privirea sentimentală a lui Zamfirescu stricând uneori echilibrul textului.

Aducem în discuție un fragment ce redă idila dintre Tincuța și Mihai, înainte ca aceasta să se căsătorească cu Scatiu, pentru a-și scăpa tatăl de datorii. Sunt suprapuse două imagini: una urbană, a centrului de putere reprezentat de Paris, capitală care a fascinat tinerimea română a secolului al XIX-lea, și cea a vieții rurale:

Ea găsi foarte firesc ca un om care prinde pasărea din zbor să-i fie corespondent. Se uita înainte fără scop, și parcă se vedea la plimbare

¹¹ „Even after the society was predominantly urban its literature, for a generation, was still predominantly rural; and even in the twentieth century, in an urban and industrial land, forms of the older ideas and experiences still remarkably persist”.

în mijlocul Parisului, rezemată de brațul lui, cum sta acum. Și cum se uita, pierdută pe gânduri, văzu ieșind dintre trestii o găinușă de baltă, neagră la pene, cu niște picioare arămii, subțiri, mișcându-se așa de elegant că părea o femeie cochetă. În partea aceea nămolul se ridica până în fața apei. Tincuța îl atinse ușor pe mână, ca să-i atragă luarea-aminte. El o văzuse, dar părea că nu vrea să tragă în biata pasăre. (Zamfirescu, 2017, p. 103)

Ipostazele spațiale sunt atât de diferite, încât par neverosimile, naratorul caricaturizând dorința Tincuței de a ajunge în capitala franceză printr-o analogie ironică: ipostazei femeii plimbându-se pe marile bulevarde îi corespunde cea derizorie a unei găinușe de baltă asemănată unei cochete. Se regăsește în această observație și o analiză subiectivă a spațiului urban care nu este valorizat, pentru că personajele nu sunt adecvate, nu corespund acestei ipostaze.

Zamfirescu creează și o panoramă a spațiului, o hartă vizuală care conține oameni și obiecte la un loc:

Când ajunseră în vadul Ciulniței, pe care nu mai era nici un strop de apă, Damian văzu satul aninat pe vârful dealului, pe sub care se scurgea pârâul și mergea de se vărsa în Ialomița, când putea, deoarece de cele mai multe ori nu se vărsa nicăieri, fiind sec; văzu curtea boierească cum o știa, așezată pe deal, fără gard dinspre gârlă, și toate slugile, toți argații ieșiți să-l vadă venind; în dreapta și în stânga, curți țărănești, unde mai peste tot doi sau trei cai, legați de câte un otgon, se-nvârteau pe un vraf de grâu, bătând din cap și din coadă; în vadul gârlei, copii în scutece, lăsați în paza altora ce de-abia umblau în picioare. (Zamfirescu, 2017, p. 86)

Imaginea cartografică găzduiește în același timp și în același spațiu elemente ale geografiei reale, cu adăugiri subiective ale naratorului, construcții precum „curtea boierească” și „curțile boierești”, personaje anonime alăturându-se unui tablou ce amintește de

picturile lui Bruegel. Centrul de putere, nucleul în jurul căruia gravitează toate celelalte elemente, este casa boierului, așezată pe un deal, formă ce indică vizibilitatea extinsă. Lumea descrisă palpită, este vie, dinamica fiind dată de prezența personajelor, subsumate peisajului. Deși acțiunea începe sub forma unui itinerar, cele două personaje – Damian și conu' Dinu – observă global perspectiva. Nu întâmplător, Nicolae Manolescu considera că „romanul face la Duiliu Zamfirescu pasul important de la relatarea la trecut la zugrăvirea nemijlocită” (Manolescu, 2018, p. 234). Cu toate acestea, importantă ni se pare, mai mult decât lipsa unui intermediar, această panoramare a peisajului care trimite spre evoluția mijloacelor de narație prin componenta spațio-temporală și sincronizare, prin capacitatea de înglobare în imagine a mai multor elemente care alcătuiesc o lume în mișcare. Se păstrează, însă, parțial, elemente ale unor itinerare, spre care sunt îndemânați cititorii. Privirea se mută dintr-un spațiu într-altul, aduce obiecte noi, le aglomerează, pentru ca, ulterior, să treacă mai departe, descriind drumul privirii. De la o imagine panoramică, de departe, aceasta se restrânge, treptat, perspectiva mutându-se dintr-un spațiu în altul. Ruralul copleșește narațiunea, spațiul fiind tributار unui filon autohtonist, ce pune în opoziție „orașul cel mare” cu spațiul securizant al satului:

Omul îi arată drumul către biserică, unde ajunse după câteva minute. De departe se vedea strălucind acoperișul de tinichea, iar în clopotnițe lemnăria schelelor și clopotele înșile. În curte se jucau copii în iminei și cu cămășuța albă trasă peste ȳari, iar la brău cu bete. La ușe, săraci încovoiați pe câte un băț; babe ghemuite pe pardoseala de cărămidă; copii mici ce se jucau cu câte un măr. Biserica era de zid, încăpătoare, zugrăvită cam de mult, dar încă cuviincioasă. Catapeteazma, înnegrită de fum, era garnisită, la icoanele mari, cu perdeluțe albe; iconostasul era îmbrăcat cu fir; pe măsuța din mijloc se vedeau farfurioare cu colivă. (Zamfirescu, 2017, p. 105)

Harta spațiului este făcută progresiv, privirea construind o panoramă având în centru acoperișul „de tinichea” al bisericii, căruia i se adaugă, pe măsură ce se produce apropierea, dinamica dată de personajele care funcționează aproape colectiv: copiii și adulții. Peisajul este dezolant, descriind o realitate a satului românesc: săracii și bătrânii, văzuți drept o categorie marginală. Contrastul prezent peste tot, cu acele tonuri de alb și negru cu care își vede Duiliu Zamfirescu personajele¹², de la „cămășuța albă” la „catapeteazma înnegrită” și „perdeluțele albe”. Este trădată astfel una dintre trăsăturile esențiale ale prozei lui Zamfirescu, aceea de a construi narativ urmând două direcții opuse, atât în cazul personajelor, cât și al spațiilor: negative sau pozitive, fără nuanțe, ceea ce imprimă caracterul de neverosimilitate al romanului.

O altă hartă este imaginată de Camil Petrescu, care folosește războiul pentru a conecta personajele cu un spațiu european. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, o scenă înainte de o luptă pe front, din Primul Război Mondial, este construită, astfel, ca o hartă dublă: pe de o parte, inserarea obiectului ca atare, o hartă de război, folosită pentru a observa locul luptelor; pe de altă parte, privirea personajului care identifică din turnul Măgurei întregul peisaj, cartografiind zona, cu toate elementele adiacente, aproape cu detalii de scală geografică.

Probabil ca mâine va fi lupta, uite pe dealurile de colo, ia caută pe hartă, ce sat e ăla?... Tohanul Vechi. Ei, mâine deasupra lui o să fie desigur lupta cu grosul lor.

¹² Pentru o amplă discuție despre acest aspect, vezi capitolul „În absența stăpânilor” din *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* de Nicolae Manolescu: „întâiul lucru ce se constată în romanele lui Duiliu Zamfirescu este atitudinea autorului față de propriile personaje: le iubește și le detestă prea pe față, pentru ca echilibrul ficțiunii să nu sufere” (2018, p. 45).

— Sau poate ne atacă, venind cu întăriri, la noapte. Priveliștea de aci, din turnul Măgurei, e ca de tablou mural, mare cât un județ. Un triunghi cu baza la noi, larg de șapte-opt kilometri, înalt de vreo douăzeci, pare un parc mărginit net de dealuri. Un parc care imită în realitate o hartă: cu satele așa, în forma desenată, de pe hartă, nu cum sunt când te găsești în ele, cu cale ferată, cu șosele ca liniile, fântâni, grădini, biserici. O hartă mărită la scara naturalului și mai viu colorată în verde, alb, negru, roșu, e acum Țara Bârsei, dinaintea noastră. Satul Tohanul Vechi arde pe stinse. Arde încă un sat, departe, mai la dreapta, cu fabrici parcă. (Petrescu, 1930, p. 38-39)

Rețeaua pe care o construiește personajul delimitează drept cadru războiul, iar harta imensă are ca pretext obiecte prin excelență simbolice pentru călătorie, bagajele. Cartografia Europei, relația cu Berlinul și celelalte capitale se construiesc prin această viziune sub forma unui zmeu zburător care leagă lumi aflate aparent la distanțe greu de străbătut într-un interval de timp limitat. Într-un punct de pe harta autohtonă, într-un sat pierdut pe front, se produce sincronizarea mai multor spații europene, prin aducerea lor împreună prin intermediul „bagajelor”, ca obiecte-simbol:

Acest podiș larg din fața mea, lumina vie a soarelui peste verdeața brumată al dealurilor și văilor, bagajele acestea, pare-se ale regimentului 4 de artilerie din Hanovra, bagaje care au văzut Berlinul și alte capitale pe care eu nu le-am văzut, gazeta asta neverosimilă, care e ca un zmeu legat cu sfoară de lumea cealaltă, cu mii de kilometri dincolo de podiș, imaginea pe care mi-o fac despre cei din Bucureștii „amenințați”. (Petrescu, 1930, p. 120)

Interbelicul Camil Petrescu, adept mărturisit al noocrației, utilizează în romanele sale spații rurale într-o mare măsură, ceea ce reconsideră poziția pe care o avea autorul în panopia scriitorilor

români. De altfel, nici situația istorică a României interbelice nu era diferită de cea reflectată în presă, căci țara era preponderent agrară¹³, deci cu o comasare a populației în spațiile rurale și cu un nivel redus de alfabetizare. Conform datelor furnizate de înregistrările Recensământului din 1930, populația României era rurală în proporție de 80%, cu ocupații agrare în procent de 78%, ceea ce influențează inevitabil modul de a face literatură. Pentru o analiză comparativă, în Europa, Germania avea o populație rurală de 29%, iar Italia sau Franța depășeau cu puțin 30%. În acest context apar ideile de la *Sburătorul* prin vocea lui E. Lovinescu și a scriitorilor strânși în jurul conceptului de *citadinism* în literatură. De exemplu, ceea ce propunea Camil Petrescu era o utopie ieșind dintr-un elitism cultural, personajul văzut în cadrul citadin fiind doar declarativ dominant, căci, făcând o analiză textuală, vom constata că spațiile rurale ocupă o bună parte din carte. Dar, mai întâi, să observăm cum sunt construite imaginile citadine.

În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, naratorul-personaj intră în dialog, în timpul unei lupte, cu un soldat rănit din armata germană. Acesta refuză la început comunicarea, ceea ce îi provoacă personajului o remarcă ce exprimă caracterul exponențial al fiecărui participant la bătălie și, mai ales, apartenența la o armată străină: „Simt că vorbește de la popor la popor, nu de la om la om, cum îi cerusem eu, de la locuitorul Prusiei la mahalagiul bucureștean, de la Kant la Conta” (Petrescu, 1930, p. 184). Renunțarea la umanitate se face în numele unei datorii militare, iar tonul naratorului este unul ce aduce în discuție ideea că armata prusacă, integrată în Armata Imperială Germană încă din 1871, se raporta cu superioritate la cea a unei țări de la periferia Europei, dezorganizată, care nu cunoștea

¹³ Vezi datele statistice din *Anuarul Statistic al României*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1930.

regulile esențiale ale războiului, luptând în degringoladă. Spațiul românesc devine astfel simbol al Estului oriental, lipsit de organizare, amestec de etnii și țărâm exotic.

Autorul, considerat promotor al modernismului în proza românească, introduce în economia narativă și spații citadine, care au făcut parte din linia frontului ori s-au aflat în imediata apropiere, precum Câmpulung. Orașul este descris prin folosirea unor repere reale: străzile Râului, Târgului, cu detalii despre starea drumurilor la începutul secolului al XX-lea, „strada întortocheată și pavată cu bolovani” (Petrescu, 1930, p. 259), sau cu informații despre case: „unele par cu etaj, căci au pivnițe ca un subsol înălțat, iar deasupra lor pridvorul” (Petrescu, 1930, p. 269). Sunt detalii care țin de proiecția unui spațiu trăit, folosind termenii lui Lefebvre. Un alt spațiu citadin este Cohalm, în care personajul care vorbește la persoana întâi observă „străzi rural de largi, cu case săsești, cu porți înalte, închise și cu ferestre ca de cetate” (Petrescu, 1930, p. 77). Interesant este faptul că, în ciuda promovării asidue a citadinismului camilpetrescian de critica literară românească, se observă o descriere seacă, uneori chiar rece, lipsită de orice apropiere a orașului: „În timp de luptă, noaptea și orașele (...) sunt cele mai neplăcute lucruri în război” (Petrescu, 1930, p. 89). Pentru scriitor, descoperirea spațiului citadin este o călătorie cu trenul sanitar, un fel de „călătorie în străinătate”, prin care tranzitează gări: Brașov, Sinaia, Predeal și Bușteni și, la final, București. Sunt prezentate, prin recursul la experiența personală, știut fiind că autorul însuși fusese rănit pe front, modalitățile de spitalizare, precum și prezența femeilor care îngrijeau voluntar răniții. Spațiul narativ este pretext pentru personaj să facă o judecată în ceea ce privește incapacitatea societății românești de a-și apropria practici sănătoase:

Dar ceea ce deosebește o societate de civilizație de una de cultură e că lumea ei imită și practică pasionat și cu entuziasm toate formele celei

de cultură, fără să aibă însă stăruința de a duce lucrurile până la un capăt și nici curajul de a suporta toate consecințele. Câtă vreme serviciul în spitale nu contrazicea nici una din înclinările acestor doamne, ba încă le favoriza ocazii noi și decor inedit, ele au umplut cu surâsuri și alba lor prezență sălile cu răniți. Atât. Dar am văzut, câteva doar, mai târziu, curățind în spitalele de la Iași, în după-amiezi pustii de iulie, răni puturoase. (Petrescu, 1930, p. 198)

Capitala începutului de secol este descrisă în plină dezvoltare, un „loc viran”, o piață unde erau trăsură și automobile¹⁴. Este, de

¹⁴ Tot despre un traseu al trăsurii vorbește G. Călinescu în romanul *Enigma Otiliei*, când personajele Felix și Otilia, „așezați în largă trăsură, străbăteau Calea Victoriei de la capătul dinspre Dâmbovița până în apropiere de Biserica Albă” (Călinescu, 2002, p. 23). Scriitorul introduce însă și detalii legate de arhitectura Bucureștiului interbelic, văzut drept „operă îndeobște a zidarilor italieni” (Călinescu, 2002, p. 23), referirea la aportul italienilor (nume ale arhitecților de origine italiană fiind cunoscute în istoria clădirilor din capitală, precum Gaetano Burelly, Iginio Vignali, Victor Asquini sau Giulio Magni) în proiectarea unor importante edificii de la începutul secolului al XX-lea. Narratorul observă însă diluarea modelului și o componentă caricaturală a clădirilor: „mărima neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioacă varul, și uscăciunea, care umflă lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice” (Călinescu, 2002, p. 83). Dacă Edgar Papu observa haosul din grădinile bucureștene, transpus în structura romanului lui Camil Petrescu, la G. Călinescu narațiunea se construiește în jurul unor imagini în care „toate curțile și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobște curțile marelui sat ce era atunci Capitala” (Călinescu, 2002, p. 4), accentul punându-se pe insuficiența modernizare a orașului, care era, de fapt, „marele sat”, păstrând urmele ruralității. Apar însă și elemente ale modernismului, care contrastează cu cele tradiționale: de la lampa cu petrol la electricitate: „moș Costache vine des să vadă casa, îi dă târcoale atente, privind-o cu mâinile la spate de pe trotuarul opus, ba urcă scările, ascultând uneori zgomotele din casă, că instalase, unicul în București, un dispozitiv care face ca becul electric, aprins cu comutatorul de jos, să se stingă cam în clipa când chiriașul ajunge la etaj. Asta, pentru a evita rămânerea peste noapte a unei lămpi aprinse. (Felix se gândi prin contrast la lampa cu petrol din casa lui moș Costache)” (Călinescu, 2002, p. 83).

fapt, șoseaua Kiseleff, amintind de traseele trăsurilor de la Arcul de Triumf până la celebra casă a doctorului Nicolae Minovici, părintele Serviciului de ambulanță: „clasicul circuit dintre rondul al doilea și casa doctor Minovici” (Petrescu, 1930, p. 222).

Dar astfel de referințe la viața orașului nu ocupă prea mult din spațiul narativ la Camil Petrescu. Dimpotrivă, putem afirma că descrierile spațiilor rurale sunt mult mai minuțios realizate. Constatăm chiar și o preferință pentru cântecul folcloric, exprimată prin comparația unor versuri fredonate în mod „amator” de „cucoane de la oraș” cu cele ale lăutarilor din Dragoslavele.

Sunt departe de cântecele „armonizate” fad de profesorii de muzică, cum nu au nimic ciobanii de pe calendarul poleit de perete, cu cei adevărați. Pe când cucoanele izmenite național, la oraș cânta, „Du-te dor la badea-n sân”, „Mândrulița de la munte”, sau doina, devenită odioasă la toate „festivalurile artistice”, cântecele celor de aici au un gust adevărat și amar de piatră, de scoarță de stejar, de suflet pustiit, ars de dragoste și de păreri de rău. Dragostea nu e „idilică”, ci are o drojdie grea de amărăciune. (Petrescu, 1930, p. 274)

Analizând în cântecul de munte împletirea lirismului lui Baudelaire cu cel al lui Verlaine, Camil Petrescu se apropie într-un mod inedit de sufletul poporului, în ciuda declarațiilor citadine: „E o beție de păcat în cântecul de munte, căci în mai toate femeia e iubită, cu toată necredința ei (și e ciudată întâlnirea aici, dintre cea mai rafinată poezie baudelairiană și verlaineiană, cu voluptatea străveche a păcatului)” (Petrescu, 1930, p. 274). De fapt, concluzia pe care o extragem este aceea a observației de netăgăduit a unei îngemănări a spiritului orășeanului cu voluptatea trăirii ruralului: „E o întâlnire cu cântecul pământului, și stranie transpunere între chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obștesc de răspântie” (Petrescu, 1930, p. 276). Personajul nu a fost adoptat în întregime de capitala București, nu i s-a

predat necondiționat, ci își afirmă imposibilitatea integrării în lumea mondenă, citadină. Aproape în mod tradiționalist, Camil Petrescu vede orașul drept un spațiu străin, îndepărtat: „Atât de mare e depărtarea de cele întâmplare ieri, că acestea sunt mai aproape de copilăria mea decât mine cel de azi, așa cum se micșorează distanțele satului tău de cătunele vecine, când ești departe de tot în orașul străin, cu altă lume” (Petrescu, 1930, p. 158). Invadarea spațiului rural de mașinăriile moderne amintește de proza realismului magic, mai ales dacă accentuăm componenta duală, aceea a conflictului dintre civilizația veche, rurală, și cea modernă, citadină, dintre religie și știință¹⁵, formă a postcolonialismului: „Pe străzile satului, transformat într-o provizorie capitală de regat militar, e o mișcare de trăsuri, furgoane și automobile chiar, chesoane și tunuri trase în marginea drumului, care desfid orice gând de ordine” (Petrescu, 1930, p. 159).

În perioplul ordonat de război și liniile frontului, personajul identifică spații care devin protectoare prin apartenența la lumea rurală, „popota”, locul în care cinează personalul militar, e descris ca fiind

o odaie mică, sătească, mai sus decât toate satele românești din munte. E abia mai mare ca o colibă, văruiată în alb, cu două paturi înguste la perete, acoperite cu velințe vechi, și care acum ne slujesc și drept scaune de masă. O lampă de „gaz” dă o lumina gălbuie, aproape la fel de leșinată ca a vinului, din paharele mari de apă, de dinainte. Masa e, firește, de brad, ca la cârciumile de drum mare și acoperită cu pânză țărănească. (Petrescu, 1930, p. 11)

Sunt introduse și detalii care ajută la o identificare geografică reală: unele sate numite în roman Fischer sau Ștena au devenit,

¹⁵ Vezi și studiul lui Stephen Slemon, *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*, publicat în *Canadian Literature*, nr. 116 („Magic & Other Realisms”) din 1988.

în prezent, Fișer și Dacia, demonstrând un realism documentar evident: „De după deal vom vedea dintr-o dată satul cu acoperișurile lui roșii de țiglă, cu biserica săsească, ascuțită, cu un tăiș înfipt în albastrul cerului” (Petrescu, 1930, p. 81). Toponimele Câmpulung, Ținutul Branului, Rucăr, Măgura Branului, Tohanu Vechi, Țara Bârsei, Bucegii, Piatra Craiului, Ialomicioara, Râșnov, Vulcan, Codlea, Țânțar, Veneția, Krihalma, Cohalm, Fischer, Stena, Săsăuș, Vâlcelușă, Nagy Varos, Dragoslavele, Bărcuț servesc la reconstituirea coerentă a unui parcurs, dar mai ales la constatarea faptului că, în acest roman, spațiul rural este util pentru descrierea unei experiențe-limită a umanității – războiul. Întreaga regiune pare a fi alcătuită din „pustiul pe care-l întâlnim, sate după sate, alt pod care arde” (Petrescu, 1930, p. 153), scrie naratorul-personaj. În schimb, în scurtele momente de acalmie, apar descrieri care idealizează spațiile rurale. Rucărul este văzut ca un decor de teatru: „Munteni frumoși și muntence umblau forfota târguind, așa de curat proaspeți în portul alb-negru, că păreau figuranți de teatru” (Petrescu, 1930, p. 248), iar în asaltul de la Stena, „ulița principală, largă cât două bulevarde din București, cu plantații îngrădite prin mijloc” (Petrescu, 1930, p. 85).

Tot în spațiul rural apar personaje istorice, precum Maria Manciulea, eroină a Primului Război Mondial, introdusă, pentru autenticitate, în romanul lui Camil Petrescu:

Rănit, în București, aveam să-i văd, în vitrină la „Julieta”, fotografia alături de regină și doamnele de onoare de la palat. Aveam să aflu că are „Virtutea militară” de aur și să citesc în gazete întâmplarea ei, fără complicația cu arestarea sub bănuiala de spionaj. La Iași aveam s-o văd din nou, căutându-mă bucuroasă în grădina Copoului și arătându-mi că a fost înzestrată și luată la un spital de sub îngrijirea reginei. Ba acum am auzit că e și în cărțile de citire. (Petrescu, 1930, p. 75)

Este amintit studioul fotografic „Julietta”, cunoscut în Bucureștiul interbelic, înființat de Adolf Klingsberg, sugerându-se și apropierea de Casa Regală, știută fiind preferința membrilor acesteia pentru celebrul loc. Distincția primită de personaj este prezentă în arhiva de război a României, existând documente care confirmă atribuirea ei de către regele Ferdinand în 1916 eroinei.

Introducerea spațiului citadin din Moldova – orașul Iași – nu este întâmplătoare, pentru că, în decembrie 1916, familia regală a României se refugiază la Iași, iar Bucureștiul este ocupat de Armata a 9-a germană, așa cum apar detalii și în roman. Justificarea deciziilor politice sau de altă natură este pusă pe seama faptului că, la „firile mediocre”, inteligența nu „rămâne deasupra intereselor”. Dând exemplu țaranului care, când vrea să-și înece câinele, spune că e turbat, naratorul identifică existența permanentă a unui interes în slujba căruia se pune orice acțiune. Cu toate acestea, de mai multe ori pe parcursul romanului, apar referiri la protecția pe care o oferă spațiul rural, la aparența de sfințenie: „un țăran, mustăcios și uscat la față ca un mucenic” (Petrescu, 1930, p. 63), ce găsește „tihnă țărănească” ori se întâlnește cu o „țăranuță sănătoasă”. Argumentele acestea demonstrează existența unei apropieri de tradițional, pe care, chiar dacă o neagă constant autorul, o regăsim insinuată printre evenimente narrative.

Poziția cea mai interesantă pe care o identificăm este aceea a desprinderii de spațiul terestru și gravitarea pe o orbită, în spațiul „interplanetar”, a unui personaj care se detașează de spațiul terestru, chinuit de plaga războiului pentru a avea o viziune de la distanță, o panoramă asupra unei lumi frământate: „Lungit pe spate, la șase sute de metri în văzduh, deasupra țării, cu conștiința și cu fața la cer, sunt parcă într-un punct de pe traiectoria unui proiectil în spațiul interplanetar” (Petrescu, 1930, p. 43).

În romanul modern al Hortensiei Papadat-Bengescu, spațiul se articulează sub forma hărților construite de un personaj reflector.

Parte a unui roman-fluviu, după modelul celui francez, precum *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, ori al mai cunoscutului *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann, narațiunea se construiește în 5 volume, spunând povestea familiei Drăgănescu și a celor din jurul ei. Inovația la nivelul personajului reflector, regăsită la Henry James, a fost considerată una dintre trăsăturilor modernității romanului. Însă, analiza spațiilor din narațiune duce spre ideea că inclusiv la acest nivel se produce o mutație. Spațiile se construiesc în jurul unor centre de putere, renunțând la parcurgerea spațiului prin observarea itinerarului personajului și creionând hărți ale orașului.

Era aproape cu neputință să treci câteva zile în șir pe faimoasa Calea Victoriei fără să întâlnești pe oricine ai fi vrut sau n-ai fi vrut. Bucureștiul rezolvă problema de a fi mare și de a fi mic deodată, provincie și capitală. Atribute duble, combinate în proporții dozate machiavelic, ce-i compun caracterul distinctiv. Progresul chiar al orașului respectă aceeași lege, se desfășoară pe orice distanță și în orice direcție, fără a-și pierde mișcarea în jurul nucleului. Firele, cât de lungi, se deapănă în jurul acelui miez viu, care, astfel, nu se deplasează din nicio schimbare. Tot ce e nou se intercalează în spațiile libere sau se substituie fără a rupe ritmul special al urbei, și oamenii, asemeni prin toate prefacerile lor, vin de pretutindeni acolo, în inima strâmtă a orașului, ca și cum viața le-ar fi o permanentă recreare. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 669)

Această ipostază a arhitecturii propune o viziune constantă a scriitoarei asupra capitalei. Aproape ca un plan urbanistic, descrierea conține un punct nevralgic, central, în jurul căruia sunt contorsionate artere de circulație, clădiri, toate palpitând de viață. Există fragmente care demonstrează și existența itinerarului parcurs de personaje. Coborârea din turnul de observație și citirea indicilor spațiale de aproape nu îi dau prilejul unei cartografieri veridice, ci doar alcătuirea unei analize fragmentare:

De la început se simțise acolo pe planuri parcă inverse și mobile, care o amețeau ca un trotuar rulant. Un ușor *mal de mer* stăruia încă în vidul pieptului. În stradă se legănă un minut, ca cel coborât abia de pe o punte de vas, până când ia contact cu statornicia solului. (...) Recunoștea clădirile pe lângă care trecuse ca într-o fotografie obtuză. Un tramvai la distanță o descurcă. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 841)

Chiar și când sunt descrise clădiri, precum celebra „citadelă din strada Minervei”, ochiul naratoarei înregistrează doar detalii arhitecturale, fără aspecte ce ar putea duce la constituirea unui itinerar. Lina „se întorcea cu înconjur pe strada Minervei și vedea mereu incinta ermetică și pustie, cu transperantele lăsate în jos la cele trei ochiuri suprapuse ale geamului parcă unic” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 859).

Alte clădiri sunt introduse într-un circuit al visării, căci sunt personaje care își doresc să moștenească un palat și creează geografii imaginare, având în centru o astfel de construcție. Doctorul prințului Maxențiu are o asemenea reverie, care însă este completată de privirea naratorului homodiegetic care îi explică cititorului de ce visul acestuia nu se va împlini, prilej pentru introducerea unei critici fine la adresa societății și a parvenitilor. „Vedea în închipuire clădirea albă într-un parc vast de brazi. Deocamdată, palatul Razu îi părea a avea minunate calități de sanatoriu, începând de la marmura albă a exteriorului” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 794). Tipul de personaj din romanele ei se conturează din această insuficientă desprindere de rural, care se aseamănă cu ceea ce Keunen identifica drept „săteanul urban”:

Săteanul urban este probabil mai mult decât atât: este un tip de urbanist care poate încorpora atât un stil de viață rural, cât și unul urban pre-industrial. Un lucru este sigur: săteanul urban poate servi

ca simbol al hibridității fundamentale în orașele occidentale, al modului în care urbanitatea lichidă poate coexista cu urbanitatea solidă.¹⁶ (Keunen, 2008, p. 38)

Afirmația lui Keunen ne conduce spre argumentația finală a demonstrației noastre. Astfel, acest model care are în centru ipostaza unui „sătean urban” („urban villager”) funcționează pe deplin în proza românească de la începutul secolului al XX-lea. Chiar și în romanele considerate de critica românească drept moderne observăm prezența vie a acestui tipar ce conține, în sine, cele două spații suprapuse care se intersectează: cel rural, de care personajul încearcă să se desprindă, și cel urban, în care nu se integrează niciodată cu adevărat. Sunt, de fapt, aspecte legate de etapa preindustrială a economiei, reflectată în literatură.

Dacă la Ghica exista această preferință pentru observarea dezvoltării prin progresul tehnologiei – ne referim la starea drumurilor și la folosirea trenului, la Duiliu Zamfirescu apar referințe la „străinătate”, precum în povestirile lui Matei, întors din Europa la moșia familiei, devine un prototip al „săteanului urban”: „— Ce vrea să zică străinătatea!... Mă temeam să nu mor în vreun colț de pământ, necunoscut de nimeni, mai ales la Neapoli și la Capri, unde se ivise holera din nou...”, căci prietenii „[s]e înfundau la Pompei or la Poestum, și nu-i mai scoteai de acolo” (Zamfirescu, 2017, p. 209). Matei nu se adaptează în orașele europene și se întoarce în satul natal, unde scriitorul îi imaginează o viață liniștită, departe de „ispitele urbane”.

Nu în ultimul rând, la Camil Petrescu, un alt studiu de caz discutat, itinerarul pe care dorește să-l parcurgă personajul

¹⁶ „The urban villager is probably more than this: it is a type of urbanite that can embody both a rural and a pre-industrial urban lifestyle. One thing is sure: the urban villager can serve as symbol of the fundamental hybridity in Western cities, of the way in which the liquid urbanity can go together with the solid urbanity”.

Ștefan Gheorghidiu este mărturisit într-o discuție pe front, căci visul lui era să se mute împreună cu Ela la Paris sau la Berlin, cel din urmă oraș fiind preferat datorită filosofiei germane. Bărbatul care distruge echilibrul cuplului vine și el de la Paris și le învață pe doritoare tango. De altfel, chiar și când vorbește despre război, atitudinea se împarte între cele două culturi: cea germană, caracterizată astfel de un personaj – „Nouă, germanilor, ne place mult duelul. Noi, prusacii, mai ales avem toți tăieturi” (Petrescu, 1930, p. 189) –, și cea franceză – „Crezi dumneata serios că dumneavoastră românii sunteți mai bravi decât noi, sau decât francezii?” (Petrescu, 1930, p. 191) –, precum și atribuirea unei pasiuni a personajului feminin pentru cărțile lui Anatole France. Această uniformizare este determinată de egalitatea ființei umane în fața morții, aspect ce îi dă prilejul naratorului să deschidă discuția despre inutilitatea războiului, indiferent de ce parte se află combatanții. Ștefan Gheorghidiu este un călător, chiar și cu ochii minții. Dorindu-și să organizeze o călătorie la Polul Nord ori amintindu-și cum a desenat harta României Mari în liceu, el întruchipează ipostaza cartografului.

Demonstrația noastră s-a construit din alegerea unor fragmente relevante pentru discuția de față, arătând că modernizarea romanului se produce prin trecerea treptată de la inserarea itinerarului descris de personaj, spre alcătuirea unor hărți care să conțină în același timp obiecte, ființe, sub o privire panoramică. O altă concluzie este acel amestec de spații rurale și urbane care duc la construirea ipostazei hibride de „sătean urban”, specific multora dintre romanele discutate. Narațiunile discutate proiectează o rețea viabilă, existentă între spațiul românesc (fie că vorbim despre cel rural sau cel urban) și cel european (prin prezența multiplelor referințe la orașele amintite).

Rețele și ierarhii citadine în roman

Pentru acest capitol propunem o afirmație tranșantă: orașul devenit scenariu narativ poate să determine crearea unui model sistemic de cunoaștere. Pornind de la teoria lui Stephen Morillo, potrivit căreia spațiile urbane pot fi analizate prin interacțiunea dintre rețelele cărora le aparțin și ierarhiile pe care le stabilesc, devenind, în final *centre ale cunoașterii*, demonstrăm că romanele românești devin repere valide pentru schițarea unui model sistemic al spațiului european.

Nu de puține ori, interacțiunea dintre nodurile globale ale rețelei a produs un transfer de cunoaștere, precum cel dinspre Paris, Budapesta ori Viena înspre București ori alte orașe mari din Transilvania sau Banat. Aspectele acestea se regăsesc în romanele scriitorilor validați ai literaturii române, precum Ioan Slavici și Liviu Rebreanu, care reflectă realități ale spațiului transilvănean și ale relațiilor între comunitățile de români, germani, sași sau șvabi, unguri, evrei.

Modelul care se coagulează la finalul analizei conține polii nodali urbani, existenți în prozele autorilor menționați, văzuți în relații ierarhice, prin intermediul personajelor care călătoresc, studiază, comentează, cumpără idei și mărfuri. Importante sunt ierarhiile sociale și politice, așa cum reies din aceleași reflecții ale spațiului urban, dar și felul în care cele două au interacționat formând un model sistemic. Esențială pentru discuția noastră este afirmația lui Morillo care subliniază că „[o]rașele erau huburi ale formării și ale schimbului de cunoștințe datorită amplasării atât a

piețelor, cât și a centrelor politice în zonele urbane.”¹ (Morillo, 2013, p. 15), ceea ce generează implicit recunoașterea importanței studiului orașului ca element definitoriu pentru creionarea rețelilor și a ierarhiilor sociale.

Al doilea argument este amintit de Quayson și Watson, acela că orașul „tinde să fie unitatea scalară preferată pentru multiplele proiecte de creare a lumii, atât sub, cât și deasupra scalei statului național. Orașele sunt astfel simultan locuri unde «proiectele globale» se concretizează, dar și matrici ale posibilului, unde apar conectivitatea, reinventarea și auto-traducerea.”² (Quayson & Watson, 2023, p. 7). Se ajunge astfel la ideea că analiza spațiului urban generează un model alternativ de cunoaștere. Aplicarea acestui argument literaturii deconstruiește un peisaj static, determinând includerea operelor literare într-un corpus esențial pentru cunoașterea globală.

Ipostazele orașelor prezente drept cadru narativ, studiate în literatura română de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, sunt reflecții ale unor rețele urbane create în Europa, observabile în călătoriile personajelor și în schimbul de idei politice, economice, sociale, culturale care se produce între nodurile acestei rețele, dar și ale ierarhiilor create pe verticală, dinspre centrele urbane, precum Paris ori Viena, spre orașele secundare, aparținând periferiilor, precum spațiul românesc. Orașul ca suport pentru scenariul narativ a jucat un rol cardinal în construirea ficțiunii, propunând diferite viziuni care au caracterizat multitudinea de repere culturale în Europa Centrală și de Sud-Est și

¹ „The cities were the hubs of knowledge formation and exchange because of the location of both markets and political centers in urban areas”.

² „That the city tends to be the favored scalar unit for multiple world-making projects both below and above the nation-state scale. Cities are thus simultaneously sites where «global designs» touch down, and matrices of possibility, where connectivity, reinvention, and self-translation also occur”.

legăturile cu spațiile urbane culturale. Evoluția cunoașterii s-a făcut în legătură directă cu cea a dezvoltării urbanismului, aspecte reflectate în literatură. Într-un astfel de model, aplicat Asiei medievale, Morillo demonstrează că orașele se află la intersecția a două mari structuri, rețele și ierarhii, iar poziția în care se găsesc acestea se realizează în funcție de apartenența la una dintre cele două. Astfel, înțelegem prin *rețele* „[l]egăturile orizontale, extinse, cooperante și economico-culturale între orașele mari și mici (și prin aceste orașe către hinterlandurile lor economice) (...), fluxurile de rețea includ inevitabil și oameni, idei și, prin urmare, cultura în general” (Morillo, 2013, p. 2), iar prin *ierarhii* „[s]tructurile verticale, coercitive și politice, care cuprind ceea ce sunt numite în mod obișnuit state, voievodate și alte tipuri de structuri statale în care societățile specifice tindeau să fie organizate. Ierarhiile complexe la nivel de stat erau aproape întotdeauna construite pe o bază de producție agricolă rurală”³ (Morillo, 2013, p. 2). Plecând de la această reprezentare ce conține în același timp relații pe orizontală și pe verticală, o întrebare la care încercăm să răspundem este cum se realizează conexiunea dintre un spațiu urban din literaturile est-europene și orașele-far, pe care le înglobează? Vorbim despre spații urbane periferice sau secundare?

S-a discutat în literatura de specialitate despre orașele periferice și cele centrale, despre cele principale și cele secundare, care și-au schimbat statutul în funcție de dezvoltarea industrială/tehnologică, despre relația dintre oraș și *World Literature* (Quayson & Watson,

³ „The horizontal, extensive, cooperative, and economical-cultural links between cities large and small (and through those cities to their economic hinterlands) (...) network flows also inevitably included people, ideas, and thus culture generally (...) vertical, coercive and political structures, encompassing what are commonly called states, chiefdoms, and other sorts of polities into which specific societies tended to be organized. Complex, state-level hierarchies were almost always built on a base of rural agricultural production”.

2023; Agathocleous, 2011; McNamara, 2014; Soja, 1996 ș.a.). Criteriile folosite pentru a încadra aglomerările urbane sunt dintre cele mai diverse, însă considerăm că prin cercetarea spațiului central și est-european se aduc argumente importante în noua clasificare, precum și privind funcțiile îndeplinite în această rețea urbană globală. Astfel, în *The Second City in Literary Urban Studies: Methods, Approaches, Key Thematics*, Jason Finch, Lieven Ameen și Markku Salmela identificau „orașele-alpha”: „La scară globală, se poate identifica un grup distinct de orașe care ar putea fi numite «orașe mondiale alpha»: New York, Londra, Paris și Tokyo din punct de vedere economic”⁴ (Finch, Ameen & Salmela, 2017, p. 4). O astfel de relație se întrezărește între Paris⁵ și spațiul românesc, mai exact capitala București, dar și între spațiul transilvănean din secolul al XIX-lea și capitalele imperiale Budapesta și Viena.

Se naște întrebarea dacă reflectarea în literatură a orașelor din spații geografice (semi)periferice poate să aducă elemente de noutate cunoașterii globale:

Comparativ cu periferalitatea, secundaritatea este poate în același timp mai obișnuită și mai vizibilă, o condiție care este ascunsă la vedere. Cei mai mulți locuitori citadini își percep orașele ca fiind într-un fel secundare față de alte orașe, mai mari sau mai faimoase.⁶ (Finch, Ameen, Salmela, 2017, p. 5)

⁴ „On a global scale, one can find a distinctive group of cities that could be called «alpha» world cities: New York, London, Paris and Tokyo in economic terms”.

⁵ Este cunoscut studiul lui Pascale Casanova care considera Parisul un centru al „world literary space”, un meridian Greenwich pentru *World Literature*, alături de Londra și New York (cf. *La République mondiale des Lettres*, p. 88).

⁶ „Compared to peripherality, secondariness is perhaps at once more ordinary and more visible, a condition that is hidden in the open. Most urban dwellers experience their cities as somehow secondary to other, bigger or more famous, cities”.

Se constată, aşadar, că „oraşele secundare” îndeplinesc anumite funcții, de centru politic, cultural, economic, un nod important al unei rețele. Jacques Derrida discuta încă din 1972, în eseu *Farmacia lui Platon*, despre componenta opresivă pe care o presupune o relație dintre o structură dominantă și una dominată. Oraşele pot fi subordonate unui astfel de centru, fiind în același timp parte a unei piramide ierarhice, dar și nod al unei rețele culturale, economice, politice, religioase etc.

Studiile de caz pe care ne întemeiem discuția de față au în vedere trei autori reprezentativi pentru perioada aleasă și pentru literatura română. Primul dintre aceștia, cronologic vorbind, Ioan Slavici, este cel care a contextualizat discuția despre relațiile de putere din Transilvania și capitala Imperiului Austro-Ungar, identificând atât rețelele, cât și ierarhiile existente la nivelul spațiilor urbane. La rândul său, Liviu Rebreanu a adus în discuție componenta multiculturală a Transilvaniei, dar, în același timp, a propus imagini ale orașului secundar, precum și interimperialitatea, așa cum era văzută prin intermediul multietnicului.

Construirea unei rețele cu puncte nodale urbane este evidentă în proza lui Ioan Slavici, căci oraşele din Transilvania menționate sunt cele de tip secundar, precum Arad, Radna și Lipova, scene narrative pentru personaje, dar, în același timp, puncte de plecare pentru constituirea unei rețele comerciale, economice, politice și religioase. Romanul *Mara* (publicat în revistă în 1894 și în volum în 1906) conține referințe legate de construirea unei astfel de relații duale. Dincolo de prezentarea destinului personajului principal feminin, Mara, apar detalii adiacente despre familiile înstărite, acțiune localizată, pe baza informațiilor istorice oferite, între anii 1850-1860 (Slavici, 2003, p. 844). Astfel, când sunt redată circumstanțele în care au ajuns în târgul de provincie, Slavici

recurge la identificarea unor repere geografice reale. Componenta multietnică ordonează discursul narativ, în roman planând permanent tensiunea dintre comunitățile germane, maghiare și românești. Astfel, familia lui Națl Hubăr, cel care devine soțul Persidei, fiica Marei, aparține comunității șvăbești din Banat și, implicit, unei alte clase sociale, prin meseria de măcelar. Astfel, originea Hubăroaiei este localizată în Imperiul Austriac, la Buda, iar Hubăr provine din Viena. Statutul social este prezentat din perspectiva originii, orașul centru de putere fiind, în acest caz, Viena. Constatăm, așadar, că rețelele urbane devin forme de analiză a relațiilor sociale, a statutului și a rolului jucat de personaje:

Șvăboaică de la Buda, ea se măritase foarte tânără după Hubăr, un vienez harnic și chefliu, dar cam iute la fire, și puțin în urmă veniseră aici, unde nu aveau pe nimeni. Lucrând cu zestrea ei, Hubăr a agonisit în câțiva ani, mai ales în timpul revoluțiunii de la 1848, o frumoasă avere. Încă mai bine le-a mers apoi după revoluțiune, când Hubăr a ajuns, ca neamț din Viena, la mare cinste, și casa lor era pusă în rândul celor de frunte. (Slavici, 2003, p. 43)

Este supralicitată prezentarea originii etnice, căci, nu numai că Hubăr provenea din Viena, dar aparținea și comunității germane, fiind, astfel, un dublu exilat. Personajele se mișcă, așadar, între Arad și Viena, orașul din urmă fiind perceput drept un spațiu unde se pot refugia câteodată și pot găsi o soluție la problemele intime sau economice. Rețeaua care se creează propune și un transfer de cunoaștere, pentru că personajele aduc cu ele în regiunea unde se stabilesc mentalități, obiceiuri, constructe culturale.

Slavici imaginează apoi personajul negustorului evreu Griner, care joacă rolul unui creditor¹, nelipsit în orice vremuri. Negustorul de „piei” îl împrumută pe Națl Hubăr cu trei sute de florini, pentru a putea pleca în urma certei avute cu tatăl său. Altă dată

se specifică faptul că vrea să împrumute câteva sute de florini pentru a pleca „departe de lumea aceasta”, iar într-o criză sufletească acționează repetitiv: „marți seara, când Persida stătea cu Bandi în capul podului, Națl ședea cu capul rezemat în pumni și frământat de grele zbuciumări sufletești în fața lui Oancea. Luase cinci sute de florini de la Griner și era hotărât ca, îndată după înserare, să plece la Arad și de acolo la Viena” (Slavici, 2003, p. 103). Florinul este moneda pe care personajele o folosesc pentru a călători pe teritoriul imperial. Astfel, pentru Persida, Viena este în același timp un punct de atracție, dar și de respingere, fiind văzut drept „orașul cel mare și zgomotos”, iar socializarea și obișnuirea cu ritmul acestuia îi schimbă personajului percepția asupra lui: „Ei au petrecut seara cu Burdea, și pe la zece ceasuri, când s-au întors acasă, Persida nu mai avea simțământul că e nesuferită viața la Viena. Timpul îi trecuse fără de veste; n-avuse în viața ei ore atât de plăcute ca cele petrecute astă dată” (Slavici, 2003, p. 178). Sunt aduse în discuție locurile natale ale celor doi, fie când se face referire la vizita lui Națl la Buda, la Hansler, vărul mamei sale, fie când se discută orașele în care acesta avea rude :

Îndeosebi Hubăroaie se mai și bucura. Aveau prieteni la Arad, la Timișoara și la Lugoj; aveau rude – dânsa la Buda și Pojon, iar bărbatul ei la Viena: orișunde se ducea, băiatul găsea casă primitoare, ba chiar și mireasă potrivită cu starea lui. (Slavici, 2003, p. 43)

Centrele de putere aduse în discuție sunt Buda, Bratislava (Pojon) și Viena, ca orașe prietenoase pentru locuitorul din Transilvania, parte a Imperiului. Interesantă este și raportarea personajelor la aspectele lingvistice. Astfel, naratorul accentuează adâncimea procesului de contaminare lingvistică: „Persida și Națl vorbeau totdeauna nemțește. Așa o porniseră de la început și Persida ținea ca așa să și rămâie. — Grozav o să-ți fiu eu ție odată

de urât, îi zise el acum în românește” (Slavici, 2003, p. 156), observând așadar că momentul în care au loc crizele de cuplu echivalează cu o renunțare la limba oficială, pentru a folosi drept vehicul lingvistic limba mai apropiată de suflet, ținând cont de faptul că Persida era fiica româncei Mara. Despre Națl ni se spune că, fiind „crescut între români, vorbea românește tot atât de bine ca nemțește” (Slavici, 2003, p. 37). În aceeași măsură, schimbarea discursului în funcție de situație se face pentru a accentua felul în care cele două comunități se raportează una la cealaltă. Într-o discuție contradictorie cu tatăl său, personajul îi spune: „Nemții bețivi, adăugă apoi peste puțin pe românește, se ceartă ca niște orbeți. Da! urmă apoi iar pe nemțește, ei au dreptate dacă ne iau în bătaie de joc!” (Slavici, 2003, p. 143), făcând referire la prejudecățile legate de etnicii germani, dar și la atingerea obiectivului de a ajunge la conștiința părintelui de neînduplecat. Observațiile pe care le face Mara cu privire la bisericile comunităților subliniază raportarea la civilizația „colonizatoare”: „peste Murăș e Lipova cu turnul sclipicios și plin de zorzoane al bisericii românești, iar pe Murăș la vale se întinde șesul cel nesfârșit al Țării Ungurești” (Slavici, 2003, p. 33). Tensiunea dintre comunități era sporită și de faptul că vremurile erau propice obținerii independenței, iar destrămarea imperiului era pe cale să înceapă.

În capitolul XIX, intitulat *Verboncul*, Slavici introduce o scurtă analiză de politică externă:

Feciorii duși la cătănie pe la Mantua, Verona și Veneția scriau de acolo că s-a ivit un oarecare Garibaldi, mare general, care umblă să-i adune pe italieni sub arme și să-i ridice asupra împăratului; iară ungurii șopteau între dâșii și se laudau prin ascuns că Kossuth al lor stă în legătură cu Garibaldi și are și el să se întoarcă la primăvară, ca să alunge cătanele împărătești, să-i scoată pe beamteri din țară și să facă iar vreme ungu-rească, cum era pe timpul rezistenței. (Slavici, 2003, p. 236)

Într-adevăr, anul 1859 este reprezentativ pentru schimbările fundamentale ale regimurilor politice: Garibaldi, începând cu 1860, coagulează o mișcare revoluționară în Italia, iar relațiile dintre diferitele grupări conservatoare și liberale cu emigranții adunați în jurul lui Kossuth sunt elemente de destabilizare a Imperiului Austriac. Centrele importante de putere se mută acum spre Italia și rezistența maghiară, devenind modele pentru obținerea independenței. Exemplul pe care îl sugerează Slavici este expus franc, căci cititorul află că italienii se luptă cu „beamterii”, aruncându-i în mare, în „lacul Guarda, în râul Adige” și sugerând că și ungurii ar putea face același lucru pentru obținerea independenței. Este, așadar, o punere în contextul european a situației Transilvaniei, pentru care funcționarii erau cei care reprezentau puterea austriacă. Nu întâmplător, I. Negoîtescu remarcă o dublă ipostază: pe de o parte, „cosmopolitismul îl apropie pe autorul *Marei* de valorile bătrânului nostru continent (...) tipic reprezentant al duhului Europei Centrale”; pe de altă parte, „provincialismul” regăsit și în „romanele italienești din a doua jumătate a secolului al 19-lea” este evident și la el (Negoîtescu, 1991, p. 116). Este exprimată ideea unei apartenențe evidente la literatura europeană, dar care este originală prin aducerea în prim-plan a situației particulare a spațiului românesc.

În schimb, în romanul *Cel din urmă armaș*, personajele merg mai departe, geografic vorbind. Perioada stabilită de autorul Ioan Slavici, când au loc evenimentele, este 1875-1880, iar călătoriile duc personajele dincolo de orașele mari, centre de putere, pentru a ajunge mai spre vest, echivalând periplul cu o rafinare și parcurgerea unor trepte sociale. Indivizii folosesc Viena doar ca o oprire în drumul spre Paris ori ca un centru medical, asociind-o și cu un spațiu în care personajele se pot vindeca:

Iancu ține una și strună: medicii de aici nu i-au cunoscut boala; a rămas deci să ne oprim la Viena. E acolo un medic român, Sterie Ciurcu, care a deschis un sanatoriu și are legături cu toate celebritățile medicale. O să ne instalăm pe un timp oarecare la el și vom vedea cum ne vor îndruma celebritățile din Viena. (Slavici, 2003, p. 269)

Iancu observă, însă, că modalitatea cea mai bună de a avea acces la serviciile medicale vieneze este tot prin intermediul unui cunoscut, Stere Ciurcu. Răzbate de aici o anume nesiguranță în gestionarea problemei, personajul de sprijin fiind caracterizat prin apartenența la filonul național: „medic român”. Este redată elocvent rețeaua culturală globală, prin procesul de circulație a mărfurilor. Statutul social se măsoară prin dorința de acumulare a unor bunuri din zone din ce în ce mai îndepărtate. Nucleele de iradiere a bogăției, văzută ca singură modalitate de a parveni, de a urca pe treptele sociale, sunt spațiile culturale europene, cărora li se adaugă obiecte din zone din ce în ce mai îndepărtate, ca într-o rețea interconectată:

Azi mobilă de Paris ori cel puțin de Viena, mâine armăsari rusești și trăsurile scumpe, poimăine covoare persiene, goblenuri, tablouri, vase și fel de fel de bibelouri, iar pe deasupra slugi și iar slugi îmbrăcate ca la Paris și ținute-n belșug. (Slavici, 2003, p. 287)

Un aliment provoacă lungi discuții despre diferențele între spațiul cultural românesc și cel european, mai exact cel vienez. Iorgu, personajul principal, dezvăluie secretul cafelei cu lapte, care ținea mai degrabă de o mai bună gospodărire a materiei prime. Este, de fapt, exprimată ideea resurselor prime neexploatate, care fac diferența dintre un centru de putere și unul subordonat:

atât de bun ca la Viena, de exemplu, unde cafeaua cu lapte e delicioasă. — Foarte firește — zise Iorgu — Pentru că în străinătate, și mai ales la Viena, nu vi s-a servit niciodată lapte adevărat. Lăptarii de acolo păstrează laptele de seară la răcoare, și dimineața, mai înainte de a pleca cu el în

oraș, îl împart în două, chiar și în trei calități. D-voastre cunoașteți numai prima calitate, cel de deasupra. Cel de la fund, care se vinde mai ieftin, e de tot subțire. Vacile noastre, dacă ar fi bine îngrijite și rațional hrănite, ar da lapte de primă calitate. (Slavici, 2003, p. 272)

Sau alte personaje menționează:

Eu n-am prea găsit aici lapte tot atât de bun ca cel din Bavaria, întâmpină cocoana Elena. Chiar și la Paris laptele e foarte bun. — Eu am făcut aceeași constatare, adăugă d-na Grădeanu. Nici la București, nici la țară laptele nu e atât de bun ca la Viena. (Slavici, 2003, p. 298)

Recursul la această comparație este menit să sintetizeze poziția subalternului, determinat să vadă în centrul de putere singura validare chiar a unui produs alimentar. Teoria privind extractivismul, care, conform lui Acosta, „nu se limitează doar la minerale sau petrol. Extractivismul este prezent și în agricultură, silvicultură și chiar în pescuit”⁷ (Acosta, 2013, p. 62), poate aduce în discuție inclusiv situația economică a teritoriului românesc, tributar unei subdezvoltări, în raport cu alte state europene, cu o suprafață agricolă considerabilă și cu resurse naturale importante. Situația paradoxală, pe care o remarcă intuitiv și scriitorul român, este afirmată clar de cercetarea expusă:

Este posibil să afirmăm că sărăcia din multe țări din întreaga lume este legată de existența unei bogății semnificative de resurse naturale. Țările bogate în resurse naturale, a căror economie se bazează în principal pe extragerea și exportul acestor resurse, întâmpină dificultăți mai mari în a se dezvolta.⁸ (Acosta, 2013, p. 62)

⁷ „Extractivism is not limited to minerals or oil. Extractivism is also present in farming, forestry and even fishing”.

⁸ „It is possible to state that poverty in many countries around the world is related to the existence of significant natural resources wealth. The countries that are rich

Conform recensământului din 1930, 85,2% din populația românească locuia în zona rurală, deci exploata resursele primare de tip *farming*, chiar dacă o reformă agrară importantă avea loc de-abia în 1921.

Călătoriile personajelor lui Slavici au ca oprire obligatorie Viena, văzut ca orașul care atrage și respinge, în același timp. Dacă în romanul *Mara*, discutat anterior, personajele aveau rude în Imperiul Austriac, deci se identificau cumva cu acel spațiu care le conferea putere, chiar și de la distanță, în *Cel din urmă armaș*, orașele europene mari sunt percepute de personaj ca putere care atrage și fascinează, fiindu-i străine. Fie că își petrec luna de miere – „Viena, unde însurăței s-au oprit pe câteva zile și au rămas câteva săptămâni” (Slavici, 2003 (b), p. 441) – ori fac o oprire înainte de a merge mai departe, spre Paris – „Nu erau adecă dâșii singurii români care-n drumul lor spre Paris se opreau la Viena” (Slavici, 2003, p. 442).

Se constată constituirea unei rețele ce corespunde unor destinații turistice. Dinspre spațiile europaeriferice, precum București sau din spațiile rurale, personajele merg în capitalele europene, fie pentru a fi la modă, din snobism, fie pentru că o aglomerare urbană mare propune și o pierdere a identității și o trăire intensă a vieții, cu jocuri de noroc, petreceri, substanțe psihoactive sau orgii bahice. De exemplu, doamna Margot i se confesează lui Iorgu despre aventurile cu Zonas și negrul Ali Buduc și experiențele halucinante cu hașiș: „luam amândoi în ceașca de cafea hașiș” și „Cine n-a luat niciodată hașiș nu poate să-și închipuiască deliciile vieții omenești. Toate se prezintă-n dimensiuni mari, colosale, sunetele muziceii sunt nu numai auzite, ci și văzute ca colori încântătoare” (Slavici, 2003, p. 441). Sunt astfel propuse imersiuni ale unor

in natural resources, and whose economy is based primarily on extracting and exporting those resources, find it more difficult to develop”.

practici ce definesc spațiile citadine. Rețeaua urbană transfigurează personajele care, mutându-se dintr-un oraș în altul, ajung să trăiască noi experiențe. Periplul personajelor întemeiază un adevărat itinerar european, prin Zürich și Geneva, de unde Zonas cumpără perle, prin Nisa și ajungând la Paris, unde Iorgu devine atașat cultural.

Călătoriile sunt înregistrate cu opriri de câteva sute de kilometri, precum aceasta:

Am răcit însă, așa se vede, pe drum, încât eram foarte îngrijat și am fost nevoit să mă opresc la Viena și-n urmă la München. La Zürich n-am mai găsit-o pe Zoe, dar am aflat că dânsa a plecat la Geneva – și că nu era singură, însoțită de un oarecare Pablo Berenos, un brazilian bogat. (Slavici, 2003, p. 440)

Orașele devin uneori loc de refugiu; alteori, personajul percepe îndepărtarea de țară drept o obligație, o sarcină prin care se aliniază noii clase sociale din care face parte. „Au plecat deci cu toții la Paris, unde era chiar mai frumos și mai bine decât la Zürich. Iorgu se simțea târât ca o păpușă umplută cu paie, pe care un hâtru a legat-o-n bătaie de joc de coada unui cal luat cu biciul la goană” (Slavici, 2003, p. 470). În același timp, o altă ipostază e aceea de a fugi de problemele personale prin intrarea „în mijlocul unor oameni care nu-l știu, fie la Paris, fie-n Elveția, fie la München” (Slavici, 2003 (b), p. 74). Personajele lui Slavici sunt mici moșieri care pendulează între a-și continua traiul gestionându-și moșia, ori a o da în arendă și a merge în capitală, pentru a trăi procesul de urbanizare pe viu. Iorgu, sfâșiat de cele două atitudini diferite, înțelege „ce pierde proprietarul dacă-și dă moșia pe mâna” altcuiva, prilej pentru scriitorul militant pentru drepturile omului să aducă în discuție problema proprietății. Căci dacă li s-ar fi dat „proprietărilor puțința de a-și face cuvenitele instalațiuni agricole” (Slavici, 2003, p. 278), atunci, constată personajul, și țara ar fi avut de

câștigat. Micul boier român este atras de orașul străin, devenind o obligație pentru menținerea statutului călătoria în astfel de centre: „Cei mai mulți se împrumută să-și poată petrece iarna la Paris, la Nizza ori chiar la Monaco” (Slavici, 2003, p. 278), spune Talpă, unul dintre personajele romanului.

Impregnarea de spațiile culturale vizitate este evidentă, chiar și în amenajările interioarelor:

Iatacul era gata: tavan și pereți o singură față, culoarea laptelui în ulei. Celelalte, în stil pompeian. Boierul, om subțire, care se-ntorcea de la Paris dăduse pentru ele modele alese de dânsul, toate simple, dar foarte frumoase, mai ales tavanele (...). Volcec, zugravul, lucra cu două calfe la decorațiunile de pe margine. (Slavici, 2003, p. 243)

Asocierea cu un spațiu nucleu precum Parisul devine o formă prin care se contaminează totul de imaginea acestuia. Fie că merg la Nisa ori se opresc la Zürich pentru a găsi „scrisori din țară”, personajele cutreieră prin Europa, uneori din snobism, alteori pentru păstrarea statutului, toate însă raportate la prietenii sau rudele de acasă, din spațiul românesc, de care nu se despart nicio dată. Este o călătorie care are mereu un dublu sens: atracția pentru centrul de putere, contaminarea cu forța acestuia, transformarea și întoarcerea în țară, unde este reîntărit statutul social. De fapt, acesta este rolul orașului-centru din romanele discutate: a oferi personajului care ajunge acolo din atributele sale de forță, pentru a le utiliza în spațiul subaltern.

În cazul prozei lui Liviu Rebreanu, spațiile culturale – centre de putere – au funcții diferite: este adus în discuție felul în care acestea sunt „colonizate”, prin intermediul criteriului lingvistic. În romanul *Ion*, scriitorul ardelean, deși aduce în prim-plan narativ o individualitate, prin portretul țăranului român din Transilvania, creează un fundal pe care sunt brodate realitățile sociale, economice,

politice și culturale din regiunea amintită. În pragul destrămării Imperiului Austro-Ungar, personajele lui Rebreanu trăiesc drame personale și naționale. Sunt introduse în acțiune cu scopul de a demonstra existența unei stări de tensiune latente. Astfel, deputatul „circumscripției” din Armadia, Ion Ciocan, deși director al liceului românesc, „cochetase cu ungurii, le făcuse concesii introducând, mai ales pe ușa din dos, limba ungurească în program” (Rebreanu, 1970, p. 148), primind drept răsplată funcția de deputat. Aceeași atitudine de concesie – „independența i-a mai câștigat pe urmă catedra de literatură română la Universitatea din Budapesta și i-a păstrat reprezentanța Armadiei în parlament până a închis ochii” (Rebreanu, 1970, p. 149) – reiese și din parcurgerea unor trepte sociale. Conflictul mocnit dintre comunități este surprins prin prezentarea celor doi candidați pentru postul de deputat rămas liber, după decesul lui Ciocan. Contracandidații reprezintă două comunități: „Victor Grofșoru, avocat foarte căutat din Armadia, susținut de toată românimea, și bancherul Bela Beck, șvab ungurizat din Budapesta, care se auzise că vrea să cheltuiască chiar o sută de mii de coroane și, fiind guvernamental, mai avea la dispoziție, cu o discreție eficace, concursul autorităților mari și mici” (Rebreanu, 1970, p. 149), ipostaze ale celor două atitudini privind rolul comunității românești în Parlamentul de la Budapesta. Un alt personaj, Ion Pinte, din Cernăuți, angrenat într-o discuție cu Titu, explică rolul politicii, așa cum o trăiește un funcționar din clasa de mijloc, folosind cuvinte precum „zăzanii politice”, „ceartă, hărțuială, scandal, murdărie”, „ambițiile lor mărunte”, „scârbă”. Concluzia, care îl uimește pe Titu și dă un alt sens ideilor pe care le susținuse acesta până atunci, este un fel de scurtcircuit al discursului patriotic:

Eu cred că libertatea e cea mai mare nenorocire pentru poporul care nu-i copt s-o aibă. De aceea d-voastră aici sunteți mai fericiți, oricât vă plângeți și vă burzuluiți... Așa este, domnule! Aici ungurii, nerozi, vă sâcăie, vă persecută, vă îngenunchiază – adevărat. Asta-i norocul

d-voastră, căci asta vă face dârzi, solidari și puternici. În clipa când vi s-ar da libertatea, ați face și d-voastră ceea ce se face la noi... Ungurii sunt proști și vă întăresc vrând să vă slăbească. V-ar distruge însă îndată ce v-ar dezlega lanțurile!... (Rebreanu, 1970, p. 181)

Concluzia amară trasă de personajul care trăise o altfel de libertate în Cernăuți este interiorizată de Titu, apărător al românismului în toate formele sale. Discuția propune, așadar, o ipostază prin care solidaritatea este generată de un dușman comun, un țel pentru care sunt aduși laolaltă membrii comunității, un principiu după care funcționează inclusiv mișcările sociale. Puterea, reprezentată aici prin imperiul dominator, are un rol de „rău necesar”, față de care se coalizează ceilalți, mai slabi.

O altă ipostază a centrului de putere reprezentat de Budapesta se construiește prin intermediul studiilor pe care personajele le fac în universitățile maghiare. În *Pădurea spânzuraților*, Apostol Bologa primește o bursă: „Peste vreo trei săptămâni veni și răspunsul: i s-a acordat un loc într-un «colegiu studentesc» la Budapesta, ceea ce înseamnă pensiune completă și chiar câteva coroane pe lună, de buzunar”. Pe parcursul celor doi ani când a studiat în orașul-capitală, s-a format ca individ, însă Rebreanu îi atribuie o ipostază prin care nostalgia locurilor natale din Parva și natura care îi conferea libertatea sunt văzute în opoziție cu „viața în capitală” care

îi era nesuferită. Zgomotul străzilor, egoismul oamenilor, mecanizarea vieții îl supărau. Râvnea civilizarea sufletului și aceasta i se părea că nu se poate dobândi în marile aglomerații de oameni. În mijlocul naturii se simțea liber și mai aproape de inima lumii. De câte ori avea vreme, fugea de oraș. Dealurile din jurul Budei le cunoștea întocmai ca împrejurimile Parvei... (Rebreanu, 1972, p. 88)

Este surprinsă astfel reacția centrifugă despre care discutăm la începutul studiului de față, prin care, deși inițial atras de dezvoltarea urbană a Budapestei și de ceea ce îi putea oferi spațiul-putere,

constată că felul în care simte este diferit, neoferindu-i protecția individuală pe care și-o dorea. Se remarcă acea tensiune între modernitate, marcă a evoluției, inclusiv prin aducerea în discuție a învățământului universitar, sursă de schimbare a mentalităților, și tradiționalul reprezentat de atașamentul față de locurile natale, rurale. Incapacitatea de a se adapta este justificată prin structura sufletească insuficient de permeabilă la urbanizare. În romanul amintit, apar și alte personaje cu un alt parcurs, redat simplu, ca o fișă biografică:

Îi spuse că el e sas, fecior de țăran, dintr-un sat de lângă Brașov, jumătate român și jumătate sas. (...) Lui i-a plăcut cartea și e absolvent al Academiei Comerciale din Viena. Avusese asigurat un loc de contabil la o bancă din Sibiu. Nici n-a apucat să intre în slujbă, a venit războiul și i-a zdrobit cariera... Și barem de s-ar putea „activa” în armată! Nici cariera militară n-ar fi rea... (Rebreanu, 1972, p. 88)

De data aceasta, ceea ce schimbă fundamental viața individului este războiul, perceput însă diferit.

Într-un alt roman al lui Rebreanu, *Răscoala* (1932), personajul Grigore Iuga este școlit în străinătate, dar numai pentru a se întoarce în țară și a „importa” cunoștințele dobândite acolo:

Plecuse în Germania să se specializeze serios în agronomie, după ce își luase licența în drept la București, nu ca să practice, ci să aibă un titlu. A plecat pentru trei ani, maică-sa a murit după primul și bătrânul i-a cerut să rămâie acasă, să dea dracului știința ceea zadarnică. De-abia s-a învoit să-l mai lase încă un an. S-a întors din străinătate cu capul plin de planuri îndrăznețe și cu soluții sigure pentru toate greutățile. (Rebreanu, 1975, p. 88)

Tânărul de 24 de ani plecase în Germania pentru a se specializa în agronomie, idee care se plia pe ruralismul evident al țării, în

perioada discutată. Influența centrului de putere german este evidentă, căci studiile făcute ar fi avut menirea să modernizeze sistemul tradițional. Tatăl, „bătrânul”, cum îl numește în roman, este cel care nu are încredere în știință, dovedind o atitudine retrogradă, fără deschidere la nou, iar fiul care ar fi putut să schimbe ceva cade pradă ispitei Nadinei și renunță la puterea pe care i-o conferise studiul în străinătate. În *Răscoala* apar și comparații cu alte centre de putere, fiind puse față în față două capitale: București și Budapesta. Într-un comentariu legat de starea preotului Belciug, personaj din *Ion*, se constată că ar trebui ca „Belciug să vie în țară, cum a făgăduit pe când se muncea cu clădirea bisericii noi din Pripas; cum e el văduv și cu stare, poate veni lesne și nu-i va părea rău de cheltuială, căci Bucureștii e un oraș mai simpatic ca Budapesta, afară că e inima românismului.” (Rebreanu, 1975, p. 229). Parisul este menționat în legătură cu achizițiile vestimentare, necesare participării la evenimente precum cele aduse în discuție de Nadina:

Avea, numai pentru noiembrie, deschiderea Parlamentului, reprezentațiile Eleonora Duse și Feraudy, în afară de concertul Paderewski. Își adusese de la Paris câte ceva, când s-a întors în țară, dar observa cu groază că, față cu multitudinea evenimentelor care-i reclamau imperios prezența, ea se afla de fapt dezbrăcată. (Rebreanu, 1975, p. 325)

În aceeași direcție, relația cu centrul de putere este discutată prin amintirea pierderii averilor ori a unor sume de bani, așadar văzut ca „un loc de pierzanie”:

Un mic restaurant de noapte, într-o străduță dosnică. Exterior modest. Înăuntru însă lumină orbitoare, lux căutat, atmosferă caldă, chelneri francezi pur-sânge și câteva atracții senzaționale. Patronul, om dintr-o familie boierească, cu nume distins, care și-a mâncat o avere imensă la Paris și din resturi a înjghebat localul de curând, ca să aibă o ocupație, își primește clienții personal și ceremonios ca un senior pe invitații săi

la o recepție selectă. Raul Brumar, firește, prieten cu proprietarul, face spiritual prezentările. Și Nadina surâde încântată și repetă întruna: — *Ah, oui, c'est vraiment très chic, très parisien!* (Rebreanu, 1975, p. 323)

Această altoire se produce prin aducerea unor elemente franțuzești într-un loc parizian, parte a unei influențe mărturisite deschis. Astfel de referiri apar chiar și în momente de veselie, căci „Raul Brumar, mai matinal decât toți, coborî spilcuit, fericit, fredonând vesel o arie nouă care făcea furori la Paris” (Rebreanu, 1975, p. 467). Soțul Nadinei, Grigore Iuga, constată că traiul în străinătate al soției a presupus „cheltuieli exorbitante”, iar ceea ce îi dăduse Platamonu, care „i-a trimis cu câteva luni de anticipație câștigul de toamnă, deși numai biet de el știe cum a făcut rost de o sumă atât de grea” (Rebreanu, 1975, p. 479), fusese risipit. Atitudinea naratorului trădează simpatia față de cei oropsiți și condamnă atitudinea proprietarilor de moșii și a arendașilor.

Dacă, în *Ion*, discuția gravitează în primul rând în jurul limbii maghiare, în *Răscoala*, ne dăm seama că ipostazele limbii sunt altele, căci „[n]imeni din comitetul de redacție nu vorbea altă limbă străină decât franceza, așa că nimeni nu le putea citi”, iar pentru că Titu Herdelea era de „peste hotare”, secretarul i-a cerut să selecteze din presa germană și maghiară știrile despre România și românii înrobiți: „Îi oferi imediat un teanc impresionant de ziare virgine” (Rebreanu, 1975, p. 136). Dacă, în romanul publicat în 1920, lumea descrisă avea relații mai ales cu Imperiul Austro-Ungar, în *Răscoala* viziunea se transformă, evocând o lume „pestriță într-un amestec oriental” în care vedem simultan:

muncitori și funcționari, apoi țărani mergând în grupuri ca niște oi speriate, servitoare în costume țărănești ungurești, soldați pirpirii, vagi domnișoare foarte fardate, trăgând cu ochiul la toți bărbații, ucenici și elevi de liceu hârjonindu-se și izbindu-se de oameni și de ziduri,

bragagii bulgari de lux cu clopoței de alamă, turci cu acadele...
(Rebreanu, 1975, p. 23)

Mixtura observată de Rebreanu demonstrează un nou model sistemic, în care rețelele, prin relațiile stabilite pe orizontală între centrele urbane românești și cele din străinătate, se suprapun ierarhiilor, construite pe verticală, deoarece ipostaza orientală evocă o preluare care aduce haos. Nadina remarcă „lipsa de civilizație” pe care o conferă Orientului, în timp ce drumul Bucureștiului spre a deveni un oraș „civilizat” este atribuit influenței franceze:

„În trăsură, îmbondorită în blană, Nadina spuse bucuroasă:
— Bine c-au început și Bucureștii să devie oraș mai civilizat, nu tot mitittei, și lăutari, și mojiție!... Nu-i așa, Grig? — Da, sigur! — Și șansonetistul foarte interesant! adăugă el după o pauză. Ai văzut că numai mie mi-a cântat? Grigore o simțea lângă dânsul, fericită și caldă.
(Rebreanu, 1975, p. 153).

Cum observa Morillo, „Diferența culturală generală între cele două tipuri de structuri și, de fapt, scopurile diferite pentru care fiecare tip de structură există, au făcut ca intersecția rețelelor și ierarhiilor să fie potențial tensionată și în conflict, necesitând o varietate de mecanisme culturale și administrative pentru a media și a reglementa tensiunea”⁹ (Morillo, 2013, p. 5).

Constatăm, așadar, că există, în procesul de transfer de cunoaștere, două etape esențiale care construiesc un model literar viabil generat de spațiul românesc: prima este cea prin care spațiile urbane devin puncte nodale pentru călătoriile personajelor, fie că vorbim

⁹ „The general cultural difference between the two types of structures, and indeed the different purposes for which each type of structure existed, made the intersection of networks and hierarchies potentially tense and conflicted, requiring a variety of cultural and administrative mechanisms to mediate and regulate the tension”.

despre itinerare din Transilvania spre Viena sau Budapesta, sau din București spre Paris ori alte orașe, noduri importante în rețelele citadinului. În proza celor doi autori care ne-au servit drept studii de caz, se observă această deschidere spre integrarea orașelor românești, prin intermediul personajelor, într-o rețea europeană. Cea de-a doua etapă este una în care se stabilesc ierarhiile, căci rețeaua cu noduri urbane propune și o ierarhizare a spațiilor citadine. Pornind de la vehiculul lingvistic întrebuințat de personaje și relațiile de forță pe care le regăsim în acest context, până la comentarea politicii externe și a felului în care liderii politici erau aleși, în funcție de raportul cu un oraș-centru. Ciocnirea spațiilor culturale este evidentă pe parcursul celor analizate, căci, inevitabil, între structura dominantă și cea dominată se instituie o relație de opresiune, ce construiește și piramida relațiilor de putere. Centrul urban devine o reflecție a acestui model sistemic, produs de intersecția cunoașterii dobândite în Europa Centrală și Vestică și moștenirea orientală.

Fără nicio îndoială, istoria literaturii este trasată prin intermediul istoriei orașelor și a relațiilor existente între acestea, care au modelat societatea încă din cele mai vechi timpuri. Fie că vorbim de spații antice, unde manuscrisele au întâlnit un spațiu de expansiune, fie că ne apropiem de timpuri mai recente, spațiile urbane au configurat întotdeauna itinerarul ideilor culturale. A doua idee care construiește modelul propus de noi inițial este cea a ierarhiilor. Astfel, se constată între orașele menționate în romanele analizate, nu doar o relație pe orizontală care a construit rețelele, ci și una pe verticală, care a determinat ierarhiile. „Orașele sunt simultan subnaționale, operând subnațional la nivel regional, și supranațional, transcendând națiunea prin circuite globale între orașe”¹⁰,

¹⁰ „Cities are simultaneously subnational, operating below nation at regional level, and supranational, transcending nation via city-to-city global circuits”.

scria Brigid Rooney (2023, p. 280). Constatăm că o astfel de remarcă este aplicabilă și orașului din romanele românești. Spațiul acesta are un statut aparte, pentru că în cazul său avem de-a face cu o dublă ipostază: în primul rând, fragmentarea teritorială dinaintea unificării din 1918 și aderențele culturale diferite care au modelat provinciile românești în moduri radical distincte. În timp ce Transilvania a stabilit relații ierarhice cu Imperiul Habsburgic, apoi cu Imperiul Austro-Ungar, din care a făcut parte pentru o perioadă, Principatele Române au menținut o conexiune constantă cu Imperiul Otoman și cultura orientală (chiar și după Războiul de Independență din 1877). Unii scriitori, printre care și Slavici, despre care am discutat mai sus, inserează în romane idei de politică externă, care conțin ierarhia analizată:

Dacă izbucnea războiul între turci și ruși, luptele nu puteau să înceapă decât la hotarele despre Rusia ale României care făcea, ca țară vasală, parte din împărăția otomană. (...) Iar alții socoteau mai cuminte ca țara să se declare neatârnată, deci ca nemaifăcând parte din împărăția otomană, ceea ce i-ar fi lipsit pe ruși de dreptul de a trece Prutul. (Slavici, 1970, p. 235)

Este un fel de negociere a relațiilor de putere între spațiile globale, o reșezare a ierarhiilor prin forță, foarte actuală.

Studierea modului în care relațiile ierarhice cu orașele „globale” sunt reflectate în literatură dovedește o interacțiune transnațională cu alte spații culturale. Această piramidă a ierarhiei generate de relațiile dintre orașe și, implicit, țări/imperii poate fi urmărită și din perspectiva situației particulare a spațiilor românești. Astfel, în cazul prozei lui Liviu Rebreanu, ierarhiile se construiesc la un prim nivel printr-un fel de „colonizare” care este adus în prim-plan inclusiv prin insertiile lingvistice.

Geofeminismul

Ipostaze vechi și noi

Relația care se stabilește între geografie, literatură și studiile de gen este una care generează un plus de cunoaștere în abordarea operelor literare. Din acest punct de vedere, în capitolul de față propunem o analiză a câtorva romane românești, apropiate de începuturile literaturii, din perspectiva geofeminismului, un concept hibrid ce servește la cartografierea unui teritoriu literar. A discuta din perspectiva câmpului de analiză care presupune interacțiunea dintre literatură și geografie, dintre literatură și spațiu, dintre științele umane și cele ce cartografiază, înseamnă a aduce în același punct central o reprezentare a toposului, real și imaginar. În acest studiu ne propunem să conturăm articularea acestor concepte și demonstrarea viabilității conceptului de *geofeminism*. Este cunoscut faptul că geocritica și studiile spațiului literar sunt considerate ca având puncte de tangență multiple, incluse sub umbrela mai amplă a geografiei literare.

Într-un număr din *Literary Geography* (nr. 6/ 2020), într-un dialog polemic, Sheila Hones și Robert J. Tally Jr. aduc în discuție definițiile atât de laxe ale acestor concepte care, implicit, presupun o abordare geocentrică, iar geofeminismul pune în centru tocmai felul în care spațiul este cartografiat din perspectiva personajului feminin. Constatăm, așadar, că există o relație directă între geocritică și conceptul de *gen*, idee exploatată în mai multe studii care

propun diferite abordări din această perspectivă¹. În centrul dezbatărilor se găsesc, cu siguranță, corpul și corporalitatea, dar care, analizate în contextul locului pe care îl ocupă într-o geografie reală sau imaginară, determină un instrument hibrid de analiză: geofeminismul. Identificând temele-cheie ale acestui tip de abordare, precum „spațiul este gen”; „locul nu reflectă doar genul, ci îl produce”; „sexualitatea este construită în loc și spațiu”² (Nelson, Seager, 2004, p. 4), se subliniază în textele literare felul în care spațiile sunt feminiza(n)te.

Despre relația dintre spațiu și gen nu se poate vorbi fără a aduce în discuție teoria lui Doreen Massey, care în *Space, Place and Gender*, propune o analiză legată de interdependența dintre geografie, gen și relațiile de gen. Afirmția legată de rolul femeii din societatea britanică din secolul al XIX-lea, în care „femeile sunt casnice”³ (1994, p. 123) amintește de afirmația foarte cunoscută a lui Călinescu cu privire la personajul Ana din romanul lui Rebreanu *Ion*: „femeia reprezintă două brațe de lucru, o zestre și o producătoare de copii”. Massey constată că locul femeii era legat de spațiul domestic, de munca pentru îngrijirea familiei, lucru ce se modifică odată cu procesul de industrializare, iar Miroiu constată că în România „începutul industrializării, creșterea gradului de cultură, revolta pe starea de dependență și pe cultura inferiorității de gen” (Miroiu, 2004, p. 62) au determinat schimbări majore. Această modificare poate fi urmărită și prin studiul felului în care personajele feminine este creat în diferite romane de tip bornă din literatura română și cartografierea spațiului pe care

¹ Vezi studii precum *Feminist Spaces: Gender and Geography in Global Context* (2017) de Oberhauser, Fluri, Whitson și Mollett, sau Nelson & Seager (eds.), *A Companion to Feminist Geography* (2005).

² „space is gendered”; „place doesn't just reflect gender, it produces it”; „sexuality is constructed in place and spatially”.

³ „women are the domestic labourers”

îl ocupă. Construcția acestuia prin raportare la spațiul din care face parte aduce lămuriri importante nu numai privind zona culturală căreia îi aparține, dar și felul în care studiile de gen, în interacțiune cu geografia literară, pot scoate la iveală un plus de cunoaștere.

Societatea românească predominant rurală și cu ocupații agricole a cunoscut o deschidere odată cu urbanizarea și mutarea în orașe, la fel cum se întâmplă și în alte zone europene, spațiul fiind modelat de deciziile politice și particularizarea din zona sud-est-europeană. Astfel, procesul de colectivizare a început după anul 1949, ca și industrializarea masivă, acestea determinând un exod al populației spre zonele urbane și, deci o schimbare a modului în care femeile aveau acces la locuri de muncă, altădată rezervate bărbaților. În studiul de față ne interesează însă felul în care spațiul a influențat și interacționat cu rolul pe care femeia de la sfârșitul secolului al XX-lea până în 1944 l-a avut și cum a evoluat oglindirea acestuia în literatură. Conform statisticilor prezentate de Națiunile Unite⁴, România avea în 1920 o populație urbană de 1,4 milioane, în 1930, de 2 milioane, în 1940, de 2,8, în 1950, de 2,9, iar în 1960, de 3,9 (reprezentând 32% din populația de la acea vreme, în condițiile în care Regatul Unit avea, în 1960, 78,5% populație urbană, Germania – 76,4%, Franța – 61,2%, Polonia – 47,2%, Ungaria – 39,8%, Iugoslavia – 27,8%). Datele demonstrează preponderența populației rurale, aspect ce a determinat și evoluția romanului românesc, precum și modul în care personajele feminine sunt conturate și locul pe care acestea îl ocupă.

Împărțirea axelor de cercetare din prezentul studiu a avut în vedere trei obiective majore, în care geofeminismul devine instrumentul primar de lucru: primul se referă la rolul individual, spațiul intim și relațiile de familie ale femeii în roman, cel de-al doilea

⁴ [https://population.un.org/wup/Archive/Files/studies/United%20Nations%20\(1969\)%20-%20Growth%20of%20the%20World%27s%20Urban%20and%20Rural%20Population,%201920-2000.pdf](https://population.un.org/wup/Archive/Files/studies/United%20Nations%20(1969)%20-%20Growth%20of%20the%20World%27s%20Urban%20and%20Rural%20Population,%201920-2000.pdf).

prezintă interacțiunile sociale și conexiunile cu ceilalți indivizi din comunitate, iar cel de-al treilea are în vedere felul în care a evoluat personajul feminin și raportarea acestuia la spațiul narativ de-a lungul textelor studiate.

Realizarea unei geografii a spațiului feminin, așa cum apare în literatura românească de început are în vedere faptul că, în unele scrieri de secol XIX (cum este cazul romanului *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon), imaginea femeii este creată prin ochii bărbatului, obiectivată. Ipostaza care domină este cea care dă și titlul unui capitol și este legată de un spațiu sacru: *Femeia a scos pe om din Rai*. Așadar, femeia apare drept un element disturbator, care seduce și produce dezechilibre în viața bărbatului. Evenimentele narrative o situează în spațiul maleficului, al dezmățului: pentru „lux”, „femeia cea mândră și ușure de minte calcă în picioare credința jurată soțului ei”, iar suprema etichetare este aceea prin care luxul este considerat a fi „inventat de Satan ca să piardă pe om prin femeie, deși se introdusese în țară la noi de către fanarioți” (Filimon, 1902, p. 187). Pe de o parte, în text este inserată ideea slăbiciunii femeii în fața bogăției, care fusese însă introdusă de „manufactura europeană”. Ca element de imagologie, constatăm că străinul – domnul fanariot, precum și negustorii europeni – este cel care provoacă distrugerea, prin ispitirea femeilor și „căderea în păcat”.

La Filimon, spațiul este modelat în acord cu geografia concretă: „Deschiderea clubului de la Cișmeaua Roșie și prefacerea lui mai în urmă în sală de teatru dă o întindere și mai mare luxului” (Filimon, 1902, p. 178). Feminizarea spațiului induce ideea pierzaniei. „Nu era familie în care să nu se vorbească despre teatru și mai cu seamă despre găteala cucoanelor. Femeile își martirizau bărbații, iar junele și junii pe părinții lor, ca să le cumpere veșminte noi, diamante și parfumării” (Filimon, 1902, p. 189). De fapt, așa cum se consemnează în arhive, Cișmeaua Roșie a fost

„primul teatru bucureștean”, construit pe Calea Victoriei la intersecția cu strada Berthelot. Inițiativa i se datorează domniței Ralu, fiica domnitorului fanariot Caragea, cea care semnează actul de naștere al unui spațiu creativ, de reprezentare și punere în scenă. În narațiunea lui Nicolae Filimon, însă, răzbate vocea auctorială care vede teatrul drept un „lux”, menit să corupă femeile și, mai ales, să sărăcească tagma bărbaților. Separarea celor două sexe este clară, fără a se recurge la subterfugii artistice, producându-se acea rezistență în fața exclusivității și pătrunderii noului. Geografia spațiului este modelată de prezența femeilor, care este, mai întotdeauna, una a pierzaniei pentru bărbat, văzută în sexualitatea ei exacerbată și vulgară. Orașe precum Parisul sunt descrise prin aceeași raportare la femeile ușoare, care dezechilibrează, prin ispitirea simțurilor, rațiunea:

Cum ajung la porțile Parisului, cad în mâinile femeilor și junilor celor stricați, care îi depravează și mai rău; iar când se întorc în patrie, în loc să aducă cu dânsii luminile Europei civilizate, nu aduc decât viciul și depravarea sau, dacă vreunul dintr-înșii reușește a învăța câte ceva, această cultură intelectuală, nefiind susținută de o educațiune morală, produce mai mult rău decât bine nenorocitei țări ce hrănește în sânu-i asemenea vipere. (Filimon, 1902, p. 8)

Discursul narativ are o singură componentă pregnantă, și anume aceea etică, asociind orașul cu un loc al pierzaniei, unul în care „femeile” reprezintă răul suprem, care contaminează mințile celor tineri. Tonul sentențios și pamfletar este menit să amendeze conduita bărbaților trimiși să învețe în Occident, care sunt ademniți de „femeile” Parisului. Se impune o dublă concluzie: prima este legată de faptul că elementul feminin este doar o unealtă erotică, imoralitatea fiind cauzată de existența intrinsecă, iar a doua, pe care o vom regăsi în cadrul mai multor romane, este aceea că femeile

nu aveau acces la educație. Într-o cronică literară a secolului al XIX-lea în București, Ioana Pârvulescu scrie că femeile au avut două tipuri de roluri în societate: unul secundar, sub forma a cinci ipostaze – „mame, soții, muze, fiice, surori” – și unul episodic – „amante, servitoare, fiice ale plăcerii” (Pârvulescu, 2005, p. 102). În societatea românească tradițională de secol XIX, seducția implica o componentă negativă, de abatere de la normele morale impuse în societate. Paradoxul era acela că, de obicei, elementul seducător, deci rău, era femeia, care altera echilibrul bărbatului.

Discursul puterii se construiește prin intermediul personajului masculin care, paradoxal, folosește drept unealtă pentru obținerea puterii seducerea femeii. Este un fel de sabotare a puterii prin putere, prin întărirea propriei poziții de forță printr-o constantă considerată mai slabă. Jane Miller observă că, în realitate, femeile nu sunt seduse de bărbați, ci adevărul ține de „poveștile pe care bărbații le-au spus despre seducerea lor”⁵ (Miller, 1990, p. 2) și de imaginația femeilor, care s-ar naște din astfel de povești. Pentru aceasta, seducția este felul în care se exercită puterea în „societățile bazate pe inegalitate” (Miller, 1990, p. 43). Astfel, unul dintre parveniți, Andronache Tuzluc, cel care va fi sabotat la rândul lui de Dinu Păturică, constată că puterea poate fi exercitată prin cucerirea fiicei celui care deține funcția supremă, domnitorul Caragea⁶: „știa din încercare că raiul ceresc și pământesc nu se poate deschide decât prin femei; de aceea își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor doamnei și mai cu seamă ale domniței Ralu, fiica preaiubită a domnului Caragea” (Filimon, 1902, p. 16). Citi-torul mai află că o cunoaște pe aceasta prin intermediul unei „dame

⁵ „Stories men have told about these seductions”.

⁶ Legea ce ținea loc de Cod Civil, din timpul domniei lui Caragea, specific în capitolul I, intitulat „Pentru bărbați și femei”.

de companie” a domniței, o unealtă pe care Tuzluc o folosește pentru a-și atinge scopurile⁷.

La Filimon, femeile sunt văzute întotdeauna în spații claustrante, în care desfășoară activități domestice precum: „două torceau, una dărăcea în și cealaltă împletea la un ciorap” (Filimon, 1902, p. 42). Personajul feminin Maria află că „vodă a și ales pe viitorul său soț”, ceea ce din nou implică un discurs de putere, exercitat o dată asupra tatălui, iar a doua oară asupra femeii, care la vârsta de 14 ani trebuia să se căsătorească.

O altă ipostază a femeii, descrisă în culori contrastante cu personajul angelic Maria, este Chera Duduca, amanta lui Andronache Tuzluc, caracterizată mai ales prin vanitate și lăcomie: „Inima femeii, chiar de se poate ameți uneori de ambițioase aspirațiuni la mărire, la bogăție și la alte vanități atât de plăcute sexului femeiesc, dar însă ea se deșteaptă apoi cu pasiuni mai tari, mai neînfrânate” (Filimon, 1902, p. 86). Atitudini precum „muștrarea de conștiință”, cu care naratorul dorește să aducă eticul drept etalon, reprezintă un punct slab: „această slăbiciune să o lăsăm pe seama femeilor cu istericale, iar noi, bărbații, să facem ce face toată lumea” (Filimon, 1902, p. 88). Rolurile în societatea românească din timpul fanarioților erau bine delimitate, iar asta se observă din împărțirile nete care se fac între genuri. Spațiul de petreceri se îmbogățește prin personajele feminine, chemate să însuflețească atmosfera, căci „nu poate fi niciodată complet când în mijlocul bărbaților lipsește femeia, cea mai plăcută dezmierdare în asemenea

⁷ „Numai bărbații se fac boieri și judecători și ocârmuitori obștești. Numai bărbații se fac arhieri, preoți și diaconi. Femeile sunt depărtate de toate cinurile politicești, stăpâniri și slujbe publice”. În capitolul XIV, nunta este definită astfel: „Nuntă este tocmeala unirii bărbatului cu femeia spre facere de copii”. Nici dreptul de a moșteni nu era altfel: „Sub codul Caragea fetele nu moșteneau pe părinții lor, ci numai feciorii, cu obligație însă de-a înzestra pe fete” (vezi <https://lege5.ro/Gratuit/heztqmjt/codul-civil-din-1818-codul-caragea>).

cazuri. Petrecerea fără femei este ca nunta fără lăutari! zice Chioftea” (Filimon, 1902, p. 89). Recursul la această inserție reprezintă din nou o formă a puterii, bărbatul devenind instrumentul de forță, conferit de apartenența la genul masculin.

Există și explicații istorice despre spațiile cărora le aparțin femeile ușoare, chemate la petrecere: „Pe timpul acela, și chiar mai în urmă, se numeau tălanițe femeile cele mai degradate și mai ordinare; mahalaua Scaunelor era cartierul femeilor de felul acesta” (Filimon, 1902, p. 156). Din arhivele Bucureștilor aflăm că mahalaua Scaunelor se numea și Caravanserai (în limba română există termenul *a curvășari* cu sensul de „a fi de moravuri ușoare”), cu un termen din turcă, ce denumea un han aflat la marginea drumului. Spațiul se află la frontieră, la limita dintre două teritorii, la el având acces oameni de toate condițiile. Asocierea spațiului-tranzit, o heterotopie în termenii lui Foucault, cu femeile de la petrecere denotă o integrare totală a acestora în zona stabilită de autor, parte a Bucureștiului din Evul Mediu.

Sunt introduse și pasaje în care apar personaje istorice precum Tudor Vladimirescu sau Alexandru Ipsilanti. Scurtele inserții despre femei au legătură cu abuzurile săvârșite de soldați asupra lor, iar episoadele sunt tratate cu bunăvoință, condamându-se duritatea căpitanului care îi pedepsește:

Trebuia dar ca Tudor să fie mai puțin aspru cu niște juni ce părăsiseră dulcele vieții liniștite, ca să se lupte pentru liberarea patriei lor, lipsiți de multe ori chiar de hrană și alte necesități ale vieții; el însă servise în armata rusă și moștenise de la dânsa acea asprime fără exemplu care fu principala cauză a pierderii sale; spargerea unei prăvălii, siluirea unei femei și alte dezordini de felul acesta, și chiar de mai puțină importanță, asprul căpitan le pedepsea cu decapitarea sau spânzurătoarea. (Filimon, 1902, p. 273)

Sunt puse pe aceeași treaptă jaful și violul, ambele fiind încadrate în categoria „dezordini”, ceea ce vădește o atitudine dominantă în epocă, cu privire la femei. Ca membru al societății, femeia este aproape absentă, apărând numai în momentele în care servește drept instrument erotic, de manifestare a puterii și a plăcerii. La nivel simbolic, situația oglindește o atitudine patriarhală, care a creat niște tipare regăsite în mentalul colectiv. Secolul al XIX-lea, cu influențele balcanice și stăpânirea Imperiului Otoman, a fost dominat de o matrice socială ce propunea femeii o supunere totală, în care nu exista acces la educație, gândirea critică era eliminată total, în fața unei subordonări totale reprezentate falocentric. În termenii aceștia, între periferie și centrism, femeia ocupa un loc marginal, fiindu-i accesibile numai spațiile reduse la alcov și, chiar dacă deținea o demnitate, fiica sau soția unui potentat, era mereu sub supravegherea celorlalte femei sau a unui slujitor de încredere. Jean Baudrillard, în eseu despre *Seducere*, menționează următoarele:

„Toată puterea masculină este o putere de a produce. Tot ceea ce este produs, fie că este vorba de producția de femei ca femele, se încadrează în registrul puterii masculine. Singura putere, și irezistibilă, a feminității este puterea inversă a seducției. În sine, aceasta este nulă; seducția nu are o putere proprie, ci doar pe aceea de a anula puterea producției.”⁸ (Baudrillard, 2001, p. 83)

El propune o ipoteză interesantă, în care polii sunt inversați, prin intermediul conceptului de *seducție*. Pentru acesta, „femininul este considerat nu ca un sex, ci ca forma transversală pentru fiecare

⁸ „All masculine power is a power to produce. All that is produced, be it the production of women as female, falls within the register of masculine power. The only, and irresistible, power of femininity is the inverse power of seduction. In itself it is null, seduction has no power of its own, only that of nulling the power of production”.

sex, precum și pentru fiecare putere”⁹ (Baudrillard, 2001, p. 83). Seducția este mai importantă decât puterea falică, căci devine ea însăși *putere*: „Forma seducătoare prevalează asupra formei productive”¹⁰ (Baudrillard, 2001, p. 142).

Un caz singular la sfârșit de secol XIX și început de secol XX este *Mara* de Ioan Slavici, în care acțiunile personajului feminin nu sunt legate de seducție, ci de forme de producție, căci Mara face negoț pentru a strânge bani. S-au folosit multe sintagme pentru a o descrie „prima bussineswomen din literatura română”, „femeie capitalist”, iar spațiul în care se mișcă personajul este modelat de acțiunile sale. Conștientă de importanța educației, Mara își trimite fiica la Lipova, la mănăstire, pentru a fi educată. În roman, apar diverse tipare de femei: prima dată când Națl merge la Buda, mama sa crede că „vro femeie l-a scos din minți”, încât a plecat de acasă. Despre Reghina, mama lui Bandi, „servitoare la Radna, femeie voinică, frumoasă și în toată firea” (Slavici, 1906, p. 206) se știe că rătăcise prin „pădurea de la Cladova” (Slavici, 1906, p. 206), înainte de a naște, și rămăsese infirmă. Marta este descrisă tot în raport cu soțul, Bocioacă:

Ținea să intre în voile lui și să-i placă, ținea însă mai ales să-l ferească de ispitiri. De aceea se simțea mai bine între bărbați decât între femei, îi erau nesuferite femeile frumoase, nu putea să le vadă în ochi pe cele care plăceau și lua drept dușmancă neîmpăcată pe nevasta despre care bărbatul ei scăpa vreo vorbă bună. (Slavici, 1906, p. 224)

După căsătoria cu Națl, Persida ia în piept greutățile vieții, „stând așa singură în iatac și gândindu-se la toate câte se petrec în lume” (Slavici, 1906, p. 278).

⁹ „Feminine considered not as a sex, but as the form transversal to every sex, as well as to every power, as the secret virulent form of in-sexuality”.

¹⁰ „The seductive form prevails over the productive form”.

Virginia Woolf scria în eseu din 1929, *A Room of One's Own*, că „[o] femeie trebuie să aibă bani și o cameră a ei dacă dorește să scrie ficțiune; iar acest lucru, după cum veți vedea, lasă nerezolvată marea problemă a adevărului despre natura femeii și adevărului despre natura ficțiunii.” (Woolf, 1929, p. 4)¹¹. Femeinitatea Persidei conține germenii unei puteri a seducției: „C-a fost bătută de dânsul, aceasta i se părea lucru firesc; i se oprea însă mintea în loc când se gândea c-a fost ea însăși în stare să-l lovească pe el cu palma, c-a putut să se însoțească cu un om care a dezbrăcat-o de firea ei” (Slavici, 1906, p. 285). Mara își sfătuiește fiica, la fel cum făcea Dinu Păturică din romanul mai sus discutat, că valoarea care dă sens lumii este banul: „Banul, draga mamei, urmă ea, banul e mare putere, el deschide toate ușile și strică toate legile, iar tu ai bani, destui bani, mulți bani” (Slavici, 1906, p. 349). Mara „aleargă sprintenă, se târguiește și se ceartă cu oamenii”, iar târgurile unde merge sunt surse de venit:



de pe țărmurile drept al Murășului, unde se adună la târg de săptămână murășenii până de pe la Săvârșin și Soboteliu și podgorenii până de pe la Cuvin. Joi dimineața ea trece Murășul și întinde șatra pe țărmurile stâng, unde se adună bănașenii până de pe la Făget, Căpălăș și Sân-Miclăuș. Vineri noaptea, după cântatul cocoșilor, ea pleacă la Arad. (Slavici, 1906, p. 3)

În romanul secolului al XX-lea se constată prezența unor personaje feminine care îndeplinesc mai multe funcții, în legătură cu spațiul căruia îi aparțin: de exemplu, o funcție decorativă, prin adăugarea patternului erotic, în completarea evenimentului narativ, ori, în alt roman, reprezentarea unor ipostaze diferite ale femeii, în spații alternative, care generează un tip de comportament.

¹¹ „A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved”.

De exemplu, în romanul *Pădurea spânzuraților* al lui Liviu Rebreanu, prezența femeii este restrânsă, apărând de câteva ori, decorativ, pe când personajul masculin, Apostol Bologa, caută răspunsul la o frământare majoră legată de incertitudinea generată de apartenența la armata unui imperiu multinațional. Subiectul este simplu: personajul principal, înrolat în armata austro-ungară, căci regiunea Transilvania aparținea Imperiului, este sfâșiat între datoria de a fi fidel jurământului depus la înrolare și durerea de a lupta împotriva armatei române, care se afla în război de cealaltă parte a baricadei. În acest context istoric grav, personajul feminin are un rol lipsit de importanță în economia narativă. Tiparul pe care îl construiește Rebreanu este acela al femeii care se sacrifică pentru binele familiei și al soțului. Prima dintre acestea este preoteasa, văzută ca o apariție fulgurantă, într-un spațiu domestic, având grijă de copii: „o femeie care te iubește aieva, până la sacrificiu”, observă preotul Constantin. Cu Ilona, cea de care se îndrăgostește, după despărțirea de Marta, Bologa vrea să se căsătorească, promițându-i că „are s-o învețe carte, cum va îmbrăca-o mai frumos ca orice doamnă” (Rebreanu, 1956, p. 264). Lipsa accesului la educație este astfel enunțată, aducându-se în discuție o situație generală la nivelul societății vremii. De asemenea, apare și stereotipul femeii care rămâne singură, Apostol Bologa fiind spânzurat pentru trădare. Publicat în 1920, romanul descrie evenimente din Primul Război Mondial, inserând și elemente din spațiul public. Soția primarului apare la fel, scurt, aproape ca într-un flashback, prilej pentru narator să remarce „Noi bărbații suntem mai tari la suflet și răbdăm multe, dar femeile...” (Rebreanu, 1956, p. 276), accentuând sensibilitatea acesteia. Chiar și portretul mamei este făcut cu mici accente legate de condiția femeii: fiind la internat la Sibiu, unde învâța, aceasta este logodită cu un avocat „chiar în casa directoarei, dezolată că «Mariți» barem n-a terminat clasa” (Rebreanu, 1956, p. 31), iar apariția copilului Apostol dă sens vieții de familie.

O altă ipostază apare în romanele lui Camil Petrescu, despre care s-a vorbit mai mult ca făcând parte din familia europeană decât în cazul altor autori interbelici. Modul în care funcționează feminizarea spațiului și transformarea acestuia privită din perspectiva prezenței feminine sunt elemente care asociază proza camil-petresciană unei resemantizări a toposului narativ. Astfel, în romanul canonic *Patul lui Procust*, publicat în 1933, feminitatea este percepută în interacțiunea sa cu memoria și cu spațiul: „din pricină că a stat mult în cealaltă cameră, trupul femeii și-a dobândit iar personalitatea, pielea i s-a aerisit, are ceva nou, o nedefinită impresie de început” (Petrescu, 1933, p. 245). Spațiul intim reușește să imprime corporalului o viziune nouă, percepută însă prin simțurile masculine. Personajele feminine sunt descrise fie în spațiul intim, fie în spațiile largi, precum restaurantele, „toate interesante din pricina îmbrăcăminții și a coafurii” (Petrescu, 1933, p. 266). Spațiul creat este unul iluzoriu, „acest salon cu oglinzi multe, prea luminate” (Petrescu, 1933, p. 266), feminizat, oglinda fiind un obiect asociat prin excelență frumuseții. Pretext pentru descrierea unei lumi pestrițe este și participarea la cumpărături: „la băcăniia târguia atâta lume, pentru că în blănuri și în șoșoni scurți de tot, ca retezați, lăsând să se vadă ciorapul de mătase între ei și strânsoarea mantoului, treceau atâtea femei” (Petrescu, 1933, p. 268-269). Descrisă drept o activitate eminemant feminină, a merge la cumpărături este un prilej de prezentare a vestimentației. Privirea asupra femeii reține câteva amănunte care îi sugerează feminitatea. Detaliul privind populația de „trei sute de mii de oameni, din acest București” (Petrescu, 1933, p. 107) constituie un element de istorie a capitalei. În 1915, în București erau 378.867 de locuitori¹², iar la recensământul din 1930, aceștia ajunseseră la 570.881, cu

¹² http://bmim.muzeulbucurestiului.ro/fisiere/07-Bucuresti-Materiale-de-Istorie-si-Muzeografie-VII-1969_142.pdf.

fenomenul migrației de la sat la oraș. Viața citadină este populată de „trecătorul în mașină”, de „comisionarul trimis să ia pachetul”, iar femeia ocupă un spațiu restrâns, închis: „oricine ar fi putut intra s-o vadă pe femeia asta în pulover roșiatic și rochie de culoarea cafelei cu lapte, să-i vorbească, să vadă figura puțin băiețească, oricând gata să se transforme într-un surâs” (Petrescu, 1933, p. 270).

Feminizarea spațiului se produce prin introducerea detaliilor semnificative ale vestimentației, dar și prin adăugarea unor observații legate de corp și emoții – „surâs”. Doamna T., alias Maria Mănescu, citește, scrie autorul, de la „modele noi” în „reviste străine de artă”, la cărți din domenii diferite: drept, medicină, sociologie, istorie, chiar și de aviație (cu aluzie la profesia personajului-narator). Spațiul lecturii este extins, de la romanele sentimentale pe care le citeau personajele feminine din secolul al XIX-lea, acum „femeia nu lăsa să treacă, nici o zi, ziarele... O dată i-a spus cineva că asta e o apucătură bărbătească. — Iartă-mă, eu nu mă duc la ceaiuri să aflu «noutăți» de la cucoanele, care știu atâtea; și nici nu mă interesează cam ce spun ele” (Petrescu, 1933, p. 281). Ipostaza masculină a „citirii ziarului” corespunde „figurii băiețești” descrise anterior, iar renunțarea la colportarea informațiilor, însușire cu care este asociată, de obicei, imaginea feminină propune o modificare a felului în care este conturat personajul. Nu numai că Fred Vasilescu, personajul masculin, observă aceste detalii de gen, în spațiul intim, dar introduce și câteva amănunte importante. Amintind că „de la ea am luat obiceiul să citesc și eu *Nouvelles littéraires* și *Candide*” (Petrescu, 1933, p. 281), naratorul aduce în discuție un text care promovează independența femeilor și egalitatea de gen¹³.

¹³ Așa cum a fost discutat de Arthur Scherr cu referire la „Voltaire's 'Candide': a tale of women's equality.” *The Midwest Quarterly*, vol. 34, nr. 3, 1993, p. 261.

Spațiile în care apare personajul sunt cele precum localitatea Movilă, drumul la Berlin, grădinile de vară ale Bucureștiului, ca de pildă „Popovici”. Locurile de petrecere sunt judecate după cei care le frecventează. O replică a unui alt personaj masculin din roman, Ladima, concluzionează tranșant: „nu face să mergi... Vine acum acolo o lume imposibilă: cocotele și servitoarele, se spune, fac majoritatea femeilor” (Petrescu, 1933, p. 292). Un pasaj interesant pentru felul în care spațiul este direct ordonat de gen este cel în care se descrie vizita la „Tekirghiol-Movilă”. Felul în care sunt separați bărbații de femei îi provoacă autorului digresiuni pe seama nudității și a sexualității:

Așa-zisele băi reci în lac au despărțăminte pentru dezbrăcat, deosebite pentru bărbați și femei... Un gard de uluci, prelungit vreo zece pași în apă, deosebește cele două imperii ale goliciunii totale. În lac însă, mai ales datorită soților care caută să-și regăsească soțiile, despărțirea încețază, deși nu sunt nici măcar maiouri. Privirile aruncate spre mal îți oferă viziuni de paradis. Nici un amănunt nu-ți scapă, și identificările nu sunt grele. Ei bine, seara dansam cu femeile pe care le văzusem „fără mister”, cu aceleași sentimente ca la orice bal. Transpusă la altă scară, viața dintr-o stațiune de mare e absolut la fel cu viața corespunzătoare de la oraș: gelozie, prietenie, bucurie, preocupări de interese, admirație, emoție, pudoare psihologică, dacă mi-e permis să zic așa. (Petrescu, 1933, p. 346-347)

Cele două modele feminine pe care le analizează Petrescu sunt opuse, principala diferență fiind legată de un fel de dinamică a fluxului vital: „Emilia are ceva dintr-o unealtă prost conducătoare de electricitate”, o „baterie descărcată” (Petrescu, 1933, p. 302), pe când „doamna T. pare străbătută neconținut de un fluid, care o face excesiv sexuală. Cred că acest curent continuu era de fapt gândire” (Petrescu, 1933, p. 302). A avea un corp viu echivalează pentru autor cu fluxul gândirii, cu inteligența. Instinctualitatea, nevoile primare sunt observabile numai în cazul absenței inteligenței

femeii, când un corp bolnav „îți amintește, fără înduplecare, că omul e făcut din mațe” (Petrescu, 1933, p. 303).

Textele alese pentru a fi discutate prin intermediul geofemismului propun viziuni variate, condiționate pe de o parte de epoca literară și culturală căreia îi aparțin, iar pe de altă parte de viziunea auctorială, determinată de o formulă literară romanească diferită de la caz la caz. Romanul începuturilor, cel al lui Filimon, construiește o viziune a spațiului feminin de alcov, în care femeia este o unealtă în dobândirea puterii, fiind deci dominată de elementul masculin, într-o capitală în care se produceau mișcări politice și sociale puternice. La Slavici, într-un roman de sfârșit de secol XIX, viziunea se emancipează, femeia muncind pentru a-și câștiga traiul, iar spațiul este acela al târgului de provincie. Puterea este dată de ban, ca valoare a mercantilismului, în funcție de care se decid destinele. Spațiile descrise, precum cârciuma sau biserica, integrează femeia, fără însă a-i aparține deplin. Educația pentru fete se obținea foarte greu și, de multe ori, aceasta nu era fructificată, așa cum se întâmplă la Rebreanu. Deși harta romanului introduce localități din mai multe zone, de la Budapesta, Viena, Zirin, Lunca sau Făget, personajul feminin are un rol minimalist, existând doar câteva repere legate de alfabetizare, de educația femeii și modul de raportare la război. În ultimul text adus în discuție în prezentul capitol, geofemismul a folosit la identificarea a două spații ficționale diferite locuite de două modele feminine opuse: cel al cocotei, Emilia, văzută la teatru, în încăperile intime, și cel al doamnei T., care călătorește, se află în mișcare, dinamismul în spațiu reprezentând, pentru narator, o sexualitate exacerbată.

Se constată, așadar, că analiza cu ajutorul unor instrumente de acest tip scoate la iveală conexiuni inedite cu datele istorice și geografice ale spațiului în care sunt situate evenimentele narative, dar devine și o formă de producere a cunoașterii asupra *spațiului* femeii din secolele trecute.

Hărți ficționale și hărți reale

Ioan Slavici Germenii modernității

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că, pornind de la analiza romanelor românești, sociologii demonstrează că regiuni precum Transilvania și-au depășit așa-zisul „statut feudal”, așa cum fusese analizată în mare parte harta economiei Europei de Est¹. În acest sens, acțiunea romanelor care vor fi discutate fiind situată în secolul al XIX-lea, Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă susțin că Transilvania era „pe deplin – chiar dacă asimetric – integrată în economia mondială capitalistă. «Înapoierea» constituie rezultatul integrării ei inter- și transimperiale ca periferie agricolă” (Pârvulescu și Boatcă, 2024, p. 29).

Perspectiva ni se pare relevantă pentru că putem identifica două direcții de analiză, care pun în echilibru ficțiunea și cunoașterea: prima dintre acestea se referă la exprimarea coagulării modernității în societatea din Europa de Sud-Est, reflectarea literatură

¹ De altfel, în studiul avut în vedere sunt citate și surse care se poziționează diferit, vorbind despre „feudalism” până în secolul al XIX-lea, precum teoriile lui Katherine Verdery sau Iosif Kovács, și îmbrățișează teoria expusă de Wallerstein, care, citând și studiul publicat încă din 1969 de sociologul român Henri H. Stahl, fratele scriitoarei Henriette Yvonne Stahl, în *Les anciennes communautés villageoises roumaines: asservissement et pénétration capitaliste*, în care observă germenii unei acumulări primitive de capital în satele românești, afirmă că dacă tiparul capitalist apare în secolul al XIV-lea cu prezența venețiană în Creta, în regiuni precum Europa de Est, secolul al XVI-lea a dus la răspândirea unui nou tip de „organizare socială”, capitalist.

și integrarea ei în ceea ce Mignolo a numit *modern/colonial world system* (2002, p. 101). Cea de-a doua are în vedere discuția privind observația existenței unei *cartografieri alternative*, prezentă și în unele dintre romanele românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, evoluția raporturilor de muncă și a conflictelor dintre lucrători, circuitul produselor și materiilor prime, în viziunea personajelor lui Ioan Slavici și pozițiile autohtonizante/modernizante pe care le presupun atitudinile actanților într-o societate în care se dezvoltau germenii capitalismului.

Ipoteza noastră este următoarea: dacă analizăm din perspectiva definiției modernității vs. sistemului colonial global unele scrieri aparținându-i lui Slavici, putem demonstra existența unor nuclee de modernitate *avant la lettre*, corelate cu evoluția societății și cu observația privind tehnologizarea proceselor de muncă, specifică capitalismului. Critica românească a stabilit ca bornă a romanului românesc modern (vezi G. Călinescu, E. Lovinescu, Lucian Raicu ș.a.) anul 1920, când s-a publicat *Ion* de Liviu Rebreanu, despre care Pârvulescu și Boacă scriau că poate fi analizat „ca (...) un produs și ca (...) o cronică a interimperialității” (Pârvulescu și Boacă, 2024, p. 11). Un astfel de produs generat de realitățile secolului al XIX-lea este și literatura lui Ioan Slavici care a aparținut spațiului transilvănean, dar a petrecut o bună parte din viață și peste Carpați, la București.

Proza lui conține elemente ale modernității, acest aspect putând fi demonstrat, dacă utilizăm paradigma studiilor post-coloniale, prin observarea unor elemente ce țin de realități sociale, de modelarea mentalităților pornind de la situația inter-imperială existentă în Transilvania (istoric vorbind, aflându-se în diferite epoci ca parte a Imperiului Otoman, a Imperiului Habsburgic și a Imperiului Austro-Ungar), dar și urmărirea unor transformări majore, generate de aspectul special al existenței unor grupuri etnice cărora li se adaugă minoritățile din regiune.

Scrierile lui Slavici sunt o sursă esențială pentru identificarea elementelor de modernitate incipientă: *Corbei* prezintă un personaj care trăiește în spațiul transilvănean, pe Valea Mureșului. Al doilea roman, *Cel din urmă Armaș*, construiește un spațiu care se schimbă, localizând acțiunea în zona de sud, peste Carpați, unde exista o altă raportare la relațiile de muncă și la pătrunderea capitalismului. Alegerea celor două romane, puțin discutate, este motivată și de faptul că în ambele se poate identifica fluxul de relații cu centrele de putere, care duc la observarea a ceea ce numim un *sistem colonial mondial*. Încă din 1972, observațiile critice aduceau în discuție această valoare documentară, precum aserțiunea lui Dumitru Micu: „opera lui este mai edificatoare sub un anume aspect, în ce privește cunoașterea procesului de formare al relațiilor capitaliste, decât studiile tuturor economiștilor, istoricilor și sociologilor” (Micu, 1972, p. 5). Deși multe afirmații critice au pus accent pe filonul rural (de exemplu, G. Călinescu observă că „[a]rdelenii veneau dintr-o provincie care, întrucât privea pe români, n-avea decât o singură clasă socială, aceea rurală”, Slavici construiește în *Popa Tanda* o „întrupare a spiritului de colonizare”, Călinescu, 1985, p. 506-509), vom observa existența unor referiri la citadin, inclusiv la orașe din străinătate.

Narațiunile lui Slavici redau realitățile de secol XIX și început de secol XX, propunând o viziune documentată asupra unor fenomene sociale transpuse în ficțiune. Ne interesează aceste narațiuni, căci odată cu ele se produce și modernizarea romanului românesc. Este importantă explicarea distincției dintre modernitate și *sistemul-global modern* („modern world-system”). În articolul „The geopolitics of knowledge and the colonial difference”, Mignolo arată diferențele dintre cele două, punând accentul pe faptul că sistemul-global modern are în vedere „o articulare spațială

a puterii mai degrabă decât o succesiune liniară de evenimente”² (Mignolo, 2002, p. 101), fiind legat de capitalism și de circuite comerciale, ceea ce Quijano numește a fi „colonialismul puterii” (Quijano & Ennis, 2000, p. 533). În cazul Transilvaniei, această iradiere spațială este evidentă, pentru că ocupă zona în care se mișcă și personajele narațiunilor. Importanța analizei de față reiese din particularizarea unui astfel de tip de proză, cum este cea a lui Slavici, care prezintă relațiile de putere între grupuri etnice diferite, locuind însă în același spațiu. În același timp, această „diferență colonială” este definită drept un loc al enunțării și „un conector care, pe scurt, se referă la fețele schimbătoare ale diferențelor coloniale de-a lungul istoriei sistemului mondial modern/colonial și aduce în prim-plan dimensiunea planeară a istoriei umane, care a fost redusă la tăcere de discursurile centrate pe modernitate”³ (Mignolo, 2002, p. 101). Așadar, în cazul Europei de Sud-Est, o astfel de voce amuțită poate deveni importantă în constructul global. Va reieși, astfel, existența a ceea ce poate fi numit „cunoaștere vernaculară” („vernacular knowledge”) sau „cunoaștere indigenă” („indigenous knowledge”) (Mignolo, 2002, p. 101), ipostază ce construiește o viziune particularizantă inclusiv asupra teritoriului transilvănean, care, o bună perioadă, a fost parte a unor imperii.

Romanul *Corbei*, apărut în *Tribuna* între 1906-1907 și tipărit în volum abia în volumul *Opere* (VIII) din 1976, este scris pe când Slavici se afla deja în București. Personajele se mișcă într-un spațiu din regiunea Banatului, temporal acțiunea desfășurându-se înainte de 1867, anul fondării sistemului dualist al Imperiului Austro-Ungar.

² „A spatial articulation of power rather than a linear succession of events”.

³ „Connector that, in short, refers to the changing faces of colonial differences throughout the history of the modern/colonial world-system and brings to the foreground the planetary dimension of human history silenced by discourses centering on modern”.

Momentul important al romanului, generator de tensiuni sociale, este cel al secerișului. Amintind de nuvela *Pădureanca*, scrisă anterior de Slavici, în 1884, în care apare un astfel de moment, tulburat de epidemia de holeră, episodul narativ scoate la iveală concurența care se naște pe piața muncii, când sătenii din Plopiș află că personajul principal, Corbei, care deținea un capital extins, adică „nouă locuri deosebite, cu totul vreo două sute șaizeci de jugăre” (Slavici, 2003, p. 565), tocmise – pentru că „sătenii fac nazuri” – vreo „șaizeci de munteni”, moți aduși din Munții Apuseni. Deja se creează tensiunea generată de mobilitatea forței de muncă, care duce la creșterea productivității și a concurenței. Aceasta este sporită și de afirmații precum cea care înregistrează existența diferențelor între două clase sociale – nevoiașul și săracul: „O singură dată pe an, în timpul secerișului, poate și nevoiașul să-l strâmtoreze pe bogat și să-l stoarcă” (Slavici, 2003, p. 565). Narațiunea acumulează nemulțumirile din partea sătenilor, care duc la o încercare de revoltă. Sunt semnalate fragmente de conversații, zvonuri, imagini care par să tulbure liniștea aparentă a satului, devenind un fel de anticipare a *Răscoalei* lui Liviu Rebreanu. Observația este simplă, logică, clară: „când se văd mulți la un loc, oamenii se pătrund de dreptatea lor și se simt destul de tari ca să și-o și facă” (Slavici, 2003, p. 565). Nu întâmplător regăsim publicată, în nr. 56 din 10-23 martie 1907 din *Tribuna*, apărut la Arad, care se deschide cu un articol despre „Răscoalele țărănești din Moldova”, partea a IV-a din *Corbei* (*Drum de seară*).

Momentul este doar un pretext pentru configurarea centrului de putere, sau, mai bine spus, a elementului ce constituie acea articulație spațială a puterii despre care am discutat anterior. Ghiurcă, unul dintre personajele romanului, afirmă: „Jandarmii o să sară ca să apere pe Corbei și pe muntenii lui?! Parcă Corbei e vreun baron ori vreun nemeș și muntenii sunt săcui?! De asta să nu vă doară

capul când e vorba de pielea lui Corbei, stăpânirea n-aude, nu vede” (Slavici, 2003, p. 565). Sunt numite, aşadar, cele două ipostaze în care jandarmii ar fi intervenit pentru restabilirea ordinii, aceea în care Corbei ar fi fost de rang nobil sau dacă ar fi fost ameninţat un nobil maghiar (nemes), cei tocmiţi fiind secui. Statutul lui, însă, îl făcea vulnerabil în faţa furiei sătenilor, nemulţumiţi că nu îl pot şantaja, prin negocierea preţului. Al. Piru observa că „[t]recerea către clasa burgheză, capitalistă, se face la Slavici rapid” (Piru, 1973, p. 179), ceea ce se explică inclusiv prin introducerea altor personaje menite a anunţa pătrunderea societăţilor de asigurare în regiune. Apare un personaj caracterizat astfel: „Domnul Tihamer Erdei, agent al unei societăţi de asigurare din America şi corespondent al mai multor ziare, unele din Pesta, altele din Viena, era nu numai la Bălgrad, ci şi la Cluj şi Sibiu şi pe mai departe om cunoscut şi persoană importantă” (Slavici, 2003, p. 568). Prin introducerea acestei figuri investite cu puteri importante, naratorul construieşte deja o reţea a centrelor de putere, devenind el însuşi o efigie a interimperialului⁴.

Într-o altă situaţie, sunt enumerate alte şase puncte de forţă: cele trei din depărtare (America, Pesta şi Viena) şi cele trei din apropiere (Bălgrad, Cluj şi Sibiu), cărora li se adaugă o funcţie care valorează la fel de mult: „secretar al comunităţii israelite” (Slavici, 2003, p. 568). Cititorul află că acesta „vorbea cu fiecare în limba lui”, iar târgul pe care îl face de a cumpăra cambii ale vărului Ghiurca dezvăluie planul de a-l lăsa pe cel din urmă să se ocupe de conflictul cu sătenii. Condiţia lucrătorilor români este recunoscută

⁴ Călătoriile pe care le fac personajele pun pe harta naraţiunii oraşe importante din Imperiu şi nu numai: „Trecând spre Viena, e păcat să nu te opreşti la Pesta şi să nu vezi şi Buda, vechea cetate cu multele ei frumuseţi, şi insula Margareta şi celelalte. Abia pe la sfârşitul săptămânii au sosit la Viena (...), iar Alpii sunt aproape şi Veneţia cu întinsul albastru al mării nu e departe” (Slavici, 2003, p. 666-667).

astfel: „Așa e românul! Trecut prin multe nevoi, el se pleacă în fața celui puternic și-i recunoaște dreptul de a se folosi, câtă vreme îi este dat, de puterea lui” (Slavici, 2003, p. 572), accentul punându-se pe „puterea” cu care este investit. Este, de fapt, o formă de colonizare, prin care cel puternic se impune, dar rămâne puternic atâta timp cât are atributele puterii, în contextul interimperialității: „interimperialitatea precedă colonialitatea și coexistă cu aceasta, supraviețuind imperialismului.”⁵ (Pârvulescu, 2024, p. XXIV). Dacă la Rebreanu apar muzicieni romi⁶, la Slavici, secerătorii din munți, care merg spre Plopiș, divizați în cete, alcătuiesc aproape un taraf de muzicanți: „împărțiți în cete, fiecare ceată cu muzicantul ei, cea din frunte cu ceteraș, alte două cu cimpoieși, iar cea din coadă cu fluieraș” (Slavici, 2003, p. 573). Perspectiva artistică specifică ruralismului, căci folclorul se practică și ca obicei de muncă, întregeste un tablou în care cei care lucrează sunt văzuți ca aparținând spațiului descris. Situațiile au caracter general, deoarece Slavici specifică:

Nu e lucru neobișnuit nici în Valea Murășului ca lucrătorii să se încaiere pentru că unii dintre dâșii strică prețurile. Ca să scape de aceasta, muntenii se înțeleg între dâșii mai nainte de a pleca și rup prețurile, mai ales pentru câmpia țării ungurești, unde-i mult de lucru și mare îngrămădire de oameni. Fiind însă mare și lipsa de brațe, și zorul seceratului, adeseori se urcă prețurile o dată rupte, și mai ales atunci au jandarmii de furcă. (Slavici, 2003, p. 573)

Dincolo de anunțarea conflictului, generat așadar de practicarea unor prețuri de *dumping*, iar apoi urcarea acestora devine

⁵ „Reveals that inter-imperiality both precedes coloniality and coexists with it, while it outlasts imperialism”.

⁶ Vezi și detalierea făcută în capitolul „The longue durée of enslavement. Extracting Labor from Romani Music”, din Pârvulescu, *Creolizing the Modern*.

o practică de economie concurențială, care tinde să fie amendată de societatea tradițională. Un alt aspect evidențiat aici este aducerea în discuție a autorităților – „jandarmii au de furcă” –, ceea ce trimite la o afirmație a lui Fanon care observa că „[l]umea colonială este o lume tăiată în două. (...) În colonii, polițiștii și soldații sunt cei «oficiali», cei care «vorbesc limba forței pure»”⁷ (Fanon, 1961, p. 34). Jandarmul Bandi este cel care observă mai întâi de la distanță conflictul, elementul important fiind acela că beligeranții aparțin aceluiași grup etnic: „Se bat românii ca orbeții între dâșii și au mai și pus foc, ca să nu le fie întunerec în ziua mare” (Slavici, 2003, p. 577). Există și o părere de rău cu privire la resursa primară care a fost distrusă, echivalată cu un păcat, în sens religios, menționându-se că cel sărac este cel lipsit de hrană, în orice ipostază: „păcat neiertat e să dai pradă focului ori să calci în picioare hrana omenească, și nu cel bogat, ci tot nevoiașul e cel ce suferă pe urma unei asemenea fapte” (Slavici, 2003, p. 578).

Romanul *Cel din urmă Armaș* a fost scris în timpul încarcerării lui Slavici la Văcărești, în 1919. A apărut în anul 1923, așadar la trei ani distanță de la publicarea lui *Ion* de Liviu Rebreanu, iar narațiunea sa este plasată între 1875-1880, în partea de sud a Principatelor Unite ale Moldovei și Țării Românești. Beneficiind de cronici sumare și mai degrabă negative, romanul este apreciat de G. Călinescu pentru caracterul său documentar, căci apar „câteva știri despre «Junimea»” (Călinescu, 1985, p. 514) și, implicit, despre membrii săi.

În cazul acestui roman, detalii precum cele legate de importarea cunoașterii, ca o formă de colonizare, sunt inserate astfel: „Îl văd mereu studiind planul moșiei și făcându-și planuri de exploatare rațională. Deoarece însă contractul arendașului expiră de

⁷ „The colonial world is a world cut into two. (...) In the colonies it is the policemen and the soldiers who are the official”, cei care „speak the language of pure force”.

Sf. Dumitru anul viitor, am luat hotărârea de a petrece câteva luni la Paris, ca să cunoască și felul de exploatare agricolă al francezilor” (Slavici, 2003, p. 234). Acea „relație culturală semicolonială cu Franța” (Pârvulescu și Boatcă, 2024, p. 148) este evidentă în observația conform căreia Iorgu se pregătește să administreze o moșie și culege exemple de „bune practici” din țările europene. Modernizarea pe care o propune personajul este legată de înnoirea mijloacelor agricole, precum și de diversificarea exploatării agricole și a fermei, pe care o pune la cale: „după ce s-a făcut vânzarea, și-a cumpărat cele mai raționale unelte de plugărie, precum și zece perechi de boi, doi cai de ham și unul de călărie, șase vaci de prăsilă și un taur de Moldova, o sută de oi, șase scroafe și un vier, precum și păsări de tot felul” (Slavici, 2003, p. 246). Se constată că moșiile nu sunt administrate corect, mai ales din cauza nespecializării muncitorilor, precum și a lipsei de tehnologizare care ar fi putut spori eficiența muncii lor. Arendașul „nu exploatează în adevăr moșia, ci pe sătenii care o muncesc. Iar aceștia au vite, cu care ar putea să facă plugăria cu destul folos, nu se pricep deloc și sunt despuiați fără de milă” (Slavici, 2003, p. 246).

Geografiile literare ale pădurii

Literatura lui Ioan Slavici a fost legată de descrierea unui spațiu transilvănean, care ar putea face obiectul unei *cartografieri alternative*, pornind de la textele ficționale. Astfel de ipostaze pot fi considerate hărțile imaginate, acele geografii imaginative folosite pentru cartografierea unor spații care vor constitui cadre ficționale ori descrierile unor localități sau moșii din Transilvania ori din partea de sud a Principatelor. Aducem în discuție aspecte ce privesc începutul cartografiei pădurilor, care nu este foarte îndepărtat, fiind legat de realizarea unor hărți militare. Este cunoscut faptul că,

în Imperiul Habsburgic, harta pe care se regăsește și Transilvania este cea iozefină, *Josephinische Landesaufnahme*, realizată între 1764-1785 pentru înregistrarea întregii suprafețe pe care se întindea imperiul, căreia i-a urmat cea din 1876-1877, când au fost cartografiate și pădurile din Imperiul Austro-Ungar. În privința teritoriului românesc din Principate, harta pădurilor se face parțial începând cu 1900⁸. Nancy Lee Peluso, citând o întreagă literatură în domeniu, statuează: „cartografia și hărțile sunt surse unice de putere pentru cei puternici”⁹ (Peluso, 1995, p. 385), ceea ce confirmă și apariția și existența Hărții Iosefine a Transilvaniei. Discuția despre *cartografia alternativă*¹⁰ este începută și de Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă, care observă:

Pentru ca această contra-cartografie să funcționeze ca o strategie decolonială, ea trebuie însă să fie cuplată cu o perspectivă globală privind modul în care locurile cartografiate au apărut inițial pe hartă. În calitate de strategie a creolizării modernului, la modul ideal, contra-cartografierea relevă conexiuni coloniale și imperiale între și în interiorul periferiilor și semi-periferiilor sistemului mondial, care altfel sunt reprezentate drept locații fixe și distincte pe hărțile imperiale.¹¹ (Pârvulescu și Boatcă, 2024, p. 4)

⁸ Cea mai cunoscută sursă de informații care prezintă statistica privind pădurile românești este cartea lui Vasile Sabău din 1934, *Die Grundlagen der rumänischen Forstwirtschaft und ihre Bedeutung für den internationalen Holzverkehr*. Date importante apar și în cartea lui Constantin Giurescu, *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri până astăzi* (1975).

⁹ „Cartography and mapping are uniquely sources of power for the powerful”.

¹⁰ Am ales folosirea sintagmelor de „cartografie alternativă” și „cartografie contestatară” pentru că exprimă ideea de propunere secundară a geografiei, nu neapărat ca o opoziție, ci mai degrabă ca o complementaritate.

¹¹ „For countermapping to act as a decolonial strategy against the essentialization of nation-states and world regions (rather than as anti-imperial or anticolonial resistance with its own nationalist agenda, which is always a risk) it must be coupled with a global perspective on place making” era textul în versiunea în limba engleză regăsit și într-un articol din 2022 al Manuelei Boatcă.

Ficțiunea oferă o astfel de perspectivă, asemănătoare hărților mitologice ori celor realizate de populații băștinașe din diferite regiuni ale țării. Peluso propune definiția unor astfel de acoperiri ale spațiului alb, în dublă ipostază: cea de identificare a unor spații necartografiate și cea de particularizare a cartografierii, în funcție de criterii etnice ori naționale. Din această perspectivă, constatăm că, dacă pădurea era reprezentată drept o resursă primară importantă, cartografierea acesteia implica relații sociale, politice și economice. O întrebare pe care și-o pune Peluso – „Este procesul de cartografiere *contestatară* o «vernacularizare» a hărților de un calibru similar?” – primește următorul răspuns: „Pe măsură ce drepturile asupra terenurilor și resurselor creșteau în importanță, hărțile deveneau mijloace tot mai explicite de control al accesului la resurse”¹² (Peluso, 1995, p. 386).

În romanul *Cel din urmă armaș*, Slavici definește rolul pe care o astfel de resursă îl are. Pe parcursul narațiunii, pădurea este adusă în discuție doar ca sursă de venit, resursă care, în urma tăierii, ar fi dus la bunăstarea imediată a individului. Dacă Pârvulescu și Boatcă analizează rolul deținerii pământului în romanul rebrenian, la Slavici identificăm *in nuce* raportări la deținerea pădurii care echivala cu identitatea socială – statutul de proprietar, dar și modalitatea de îmbogățire rapidă, o reflectare a condiției coloniale.

Slavici construiește un personaj principal, ultimul descendent al unei familii înstărite, Iorgu, cel care face o analiză a stării în care se găsește pădurea, ca resursă primă, și cât costă exploatarea acesteia:

Rămâne pădurea, fala noastră și cea mai mare din nădejtile mele, stejărișul, în care de cel puțin cincizeci de ani n-a intrat securea. N-a

¹² „Is the process of counter-mapping a «vernacularization» of maps of a similar caliber?”, căci „As the types of rights to land and resources changed in importance, maps became more explicit means of controlling resource access”.

intrat, dar tocmai aceasta e nenorocirea. Pădurea e bogăția îngrămadită de părinți pentru copii, dar numai fiind bine cultivată. Pădurea sălbatică, părăginită, lăsată-n voia naturii oarbe, e o adevărată pacoste. (...) socoteala cât costă tăierea, așezare-n pădure și cărarea până la cea apropiată gară a unui stângen de lemn de foc. Mai adaugă transportul pe calea ferată, încărcarea și descărcarea și așezarea. Puțin rămâne pentru lemnul din pădure. Ar rămâne mai mult dacă drumurile ar fi bune și săteanul ar avea vite cum se cade; avem însă să ne facem socoteala după starea în care se află țara. (Slavici, 2003, p. 260)

Teritoriul pădurii nespoliata nu este apreciat; dimpotrivă, se constată că devine o povară, din cauza lipsei tehnologiei eficiente pentru exploatarea resurselor, căci din realizarea unui plan de afaceri privind vânzarea lemnului „abia putem scoate cheltuielile făcute cu munca și cu transportul” (Slavici, 2003, p. 249). Se produce și o sistematizare a teritoriului, aproape ca o cartografiere în care „erau însemnați cu var copacii strâmbi, fie de calitate proastă pe care urma să-i taie-n timpul iernii, pentru ca ceilalți să poată crește-n toată lărgimea” (Slavici, 2003, p. 249). Resursă importantă, funcționează și drept gaj pentru că „la Creditul Fonciar sunteți în întârziere cu trei semestre” (Slavici, 2003, p. 249), datorii sunt și la „banca Zerlendi” ori la „bătrânul Cohen”, cămătarul, dar și ca formă de șantaj, căci singurul cumpărător, Aristotel Hariclidi, arendaș la moșia Gropile, așteaptă să îi fie „votată împământenirea” (Slavici, 2003, p. 249)¹³ în Cameră și Senat, în urma unor „interveniri bine susținute pentru votare” (Slavici, 2003, p. 249), cum îi scrie avocatul I. Neacșu. Străinul de origine greacă, arendaș, nu putea avea drepturi depline până

¹³ „Împământenirea se dă de puterea legislativă. Numai împământenirea aseamănă pe străin cu Românul pentru exercitarea drepturilor politice” – este articolul 8 din Constituția din 1866, din timpul lui Carol I, care face referire la obținerea cetățeniei române.

nu primea „împământenirea”, așa cum era stipulat în legislația de la 1866.

În romanul *Corbei*, amintind de cosmopolitul Tihamer Erdei, Slavici creează un alt personaj menit să accentueze o anumită atitudine antisemită a societății transilvănene, fiul lui Ghiurca, Vidu, cel care „intrase – cum zicea el – slugă la ovrei fiindcă nimeni nu ar fi putut să îl plătească atât de bine ca ovreii”, care „vorbea și românește, și săsește și ungurește (...) căuta pădurile bune de pus în tăiere, ceea ce ovreii nu prea puteau să facă, fiindcă lumea e prepuielnică și-i lua la ochi îndată ce se iveau undeva” (Slavici, 2003, p. 670). Obiectul contractelor pe care personajul le încheie este tot pădurea, văzută drept o resursă de exploatat.

Sunt aduse în discuție spiritul comerciant al evreilor, precum și atitudinea suspicioasă a societății în ceea ce-i privește. Faptul că este angajat și format de aceștia îi asigură un venit substanțial. Recomandarea îi vine și din amintirea unor anumite abilități lingvistice, ceea ce îi asigură intrarea în toate mediile interimperiale: românești, săsești, ungurești. Atitudinea antisemită a societății tradiționale reiese din afirmații precum: „Se vede că te-ai spurcat cu ovreii – îi spuse cu asprime – că te-ai făcut nerușinat ca dâșii” (Slavici, 2003, p. 673), îi reproșează Corbei negustorului Vidu. Dacă, în *Ion*, „[r]ezistența interimperială la integrarea capitalistă, care a angajat antisemitismul, este, în același timp, și o modalitate de rezistență la transformarea țăranilor în consumatori”¹⁴ (Pârvulescu și Boatcă, 2024, p. 43), prin aluzia la consumul excesiv de băuturi alcoolice în crâșma evreului Avrum, la Slavici, în *Corbei*, este vorba despre faptul că acesta nu dorea să îi vândă lui Vidu pădurea, pentru a fi exploatată de străini. Acesta „[a]flase că la Arad, unde se lucra la

¹⁴ „The inter-imperial resistance to capitalist integration that enlists antisemitism in its project is also a mode of resistance to the transformation of peasants into consumers”.

o cale ferată, e mare nevoie de lemn de stejar, și traverse și lemnărie pentru poduri, și câștiga mult dacă putea să ieie pădurea lui Corbei în tăiere” (Slavici, 2003, p. 671), intuind o afacere bună pe care ar fi putut-o face, dacă unchiul i-ar fi vândut pădurea. În relația cu evreii, există și un soi de transfer de *know-how*, căci „[î]l învățaseră să aleagă copacii, să-i măsoare, să-i împartă după cantități, să facă socoteala tăierii după prețul zilei de lucru în partea locului și a transportului până la Murăș după greutatea drumului” (Slavici, 2003, p. 670). Constată, astfel, că, înțelegând felul în care funcționează economia, înțelege și cum să negocieze și, mai ales, cum să investească fără risc o parte din capital. Astfel, transformă în avantaj neștiința celor care dețineau păduri, căci „[r]ar se nimerea câte un proprietar care putea să-și deie seama cam ce-i prețuia pădurea” (Slavici, 2003, p. 671), dar și modul în care a înțeles cum era stabilit prețul pentru astfel de materii prime, condiția esențială fiind una a economiei funcționale, circulația mărfurilor:

[prețul] l-a aflat după ce-a început să meargă cu plutele la Seghedin. Grija cea mare a evreilor era ca lemnele să nu zacă, fiindcă, zăcând, ele se scumpeau. De cele mai multe ori, dar, ei amânau încheierea învoielii până ce nu găseau cumpărător și astfel tăiau lemne vândute, pe care aveau să le predea la termen hotărât, și el pleca cu plutele nu ca să vândă lemnele, ci ca să ieie banii în primire. (Slavici, 2003, p. 671)

Este, așadar, invocat un principiu al economiei de piață ce are în vedere felul în care materiile prime intră în circuitul comercial. Slavici imaginează un personaj novice, care este instruit de cei care dețineau mai multe cunoștințe despre negoț, însă, în momentul în care se hotărăște să aplice cele învățate pentru sporirea propriei averi, constată că încă nu stăpânește tehnicile de comunicare ce ar fi putut să-i aducă succesul. Spre deosebire de Iorgu, care vrea să taie pădurea, Corbei replică: „Câtă vreme

trăiesc eu nu are să intre săcurea în ea. Atâta plăcere am și eu!” (Slavici, 2003, p. 677). Răspunsul primit de la Vidu – „Dar n-o tai, n-o stârpesc, ci o răresc numai, întâmpină Vidu. Are să se facă mai frumoasă de cum e. Sunt o mulțime de stejari care au început să se usuce de la vârf, și, pe ici, pe colo e prea deasă pădurea. (...) Nu degeaba am fost slugă la ovrei. Și – urmă el cu stăruință – acum e timpul, căci am și găsit cumpărători cu preț bun” (Slavici, 2003, p. 677) – dezvăluie motivele tânărului, care privesc pe de o parte îngrijirea pădurii, iar pe de altă parte, realizarea unui contract comercial cu termeni avantajoși, care însă rămân la Slavici auxiliare, căci pentru Corbei esențială este relația de familie, în spirit tradițional, și nu relațiile de afaceri, așa cum îi propune nepotul.

Concluziile care se impun din această incursiune în romanele mai puțin discutate ale lui Ioan Slavici sunt legate de identificarea elementelor de modernitate incipientă în societatea din Transilvania, prin analiza unor referințe generate de situația interimperială. De asemenea, am avut în vedere și felul în care sunt reflectate chestiuni fundamentale ale societății românești, precum reglementarea muncii, antisemitismul, fondul forestier și modul de exploatare a unor resurse primare importante, dar și formarea incipientă a capitalismului. Am constatat că există un caracter documentar important care privește modernizarea societății atât din Transilvania, cât și din Principate, dar, odată cu aceasta, și o formă de modernizare a prozei românești, căci narațiunea lui Slavici devine o confesiune a interdependenței proceselor sociale și economice cu cele literare și culturale, și, implicit, aducerea literaturii române în aceeași paradigmă evolutivă europeană.

Liviu Rebreanu Reprezentări cartografice

Acest studiu prezintă, pornind de la hărțile pe care scriitorul român Liviu Rebreanu le face înainte de scrierea romanelor, modul în care spațiile ficționale și cele reale dialoghează și până în ce punct corespund. Această relație greu de lămurit este analizată folosind repere geografice de la începutul secolului al XX-lea, informații istorice, precum și pasaje biografice din confesiunile romancierului. Cazul romancierului român este emblematic pentru literatura est-europeană, prin anvergura operei sale, dar și prin raportările concrete la spațialitatea literară.

Dezvoltarea romanului în cultura română, la începutul secolului al XX-lea, determinată de condițiile socio-politice, s-a produs printr-o raportare constantă la spațiul cultural european și la un model spațial mental autohton, ceea ce a creat o experiență narativă unică. Studiile din critica literară românească tratează fragmentar, tematic, descriptiv și insuficient de articulat rolul pe care îl are o lectură de tip spațial în alcătuirea unei viziuni panoramice asupra acestui tip de narațiune. Chiar dacă, la nivel teoretic, în cultura europeană, astfel de studii s-au dezvoltat încă de la jumătatea secolului al XX-lea, literatura română nu a beneficiat de o cartografiere coerentă, studiile publicate propunând simple înregistrări ale toposurilor reale. Teoria literară tradițională, aplicată în mare măsură romanului românesc, considera spațiul doar din punct de vedere ornamental și de încadrare a faptelor, excluzând orice participare la evoluția narativă, orice implicare în crearea personajelor

sau configurarea unui sens al narațiunii. Punctul esențial al studiului nostru este de a demonstra că acest concept de „spațiu”, aplicat textului narativ, nu este limitat la reprezentarea unei realități (idee subînțeleasă, mai ales în cazul unor localizări geografice ușor recognoscibile), ci devine un instrument eficace pentru studiul evoluției romanului și conceperea unei tipologii narrative spațiale, care să descrie o cultură – în cazul nostru, cea română – în context est-european, urmând niște axe clar delimitate, cărora le aparțin romanele create în timpul secolului al XX-lea (componenta transtextuală a conceptului aducând un plus de valoare).

Westphal identifică, în *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, modul în care spațiul est-european, căruia îi aparține și România, a fost reconfigurat:

Decadele recente au fost martorele reconstituirii, sau chiar ale reelaborării spațiilor nu doar în fostele colonii, ci și în cele mai multe țări din Europa Centrală și de Est, precum și în acele națiuni ale căror contururi au rezistat asaltului istoriei (în versiunea sa tragică, întruchipată sub formă de colonialism, războaie și altele). În contextul european, operele literare care propun o geografie alternativă au proliferat, generând un interes reînnoit pentru părțile uitate ale fostului Imperiu Austro-Ungar. Galiția, care acum se întinde de-o parte și de alta a graniței polonezo-ucrainene, și Bucovina, împărțită între România și Ucraina, au stârnit recent curiozitatea multor scriitori și critici. Dacă, inițial, aceste țări erau entități politice, ele și-au recâștigat faima sub condeiul scriitorilor. Bucovina a fost reintegrată în orizontul cultural european datorită renumelui lui Karl Emil Franzos, Paul Celan, Rose Ausländer, Gregor von Rezzori și al altora care proveneau din Cernăuți, capitală istorică a fostei provincii a imperiului.¹ (Westphal, 2007, p. 188-189)

¹ „Les dernières décennies ont été le théâtre d'une reconstitution, voire d'une réélaboration des espaces, dans les anciennes colonies, mais aussi dans la plupart des pays d'Europe centrale et orientale, voire, sous l'impulsion des minorités, dans moult nations dont les contours ont résisté aux assauts de l'Histoire (dans sa version tragique: colonialisme, guerres). Dans le cadre européen, les ouvrages littéraires – ou la dominante

Este important să vedem modul în care funcționează hărțile create de autori, în cadrul unor „caiete de creație”, un fel de șantiere ale romanelor. Astfel de ipostaze ale scriitorilor ce devin cartografi sunt analizate încă din 1974, când, în *Geographical Review*, Philipp C. Muehrcke și Juliana O. Muehrcke au scris un studiu esențial despre hărțile din literatură. Din punctul lor de vedere, „[s]criitorii, ca un grup special de utilizatori de hărți cu o perspectivă imaginativă și filosofică asupra subiectului hărților, au multe de spus cartografilor”² (Muehrcke & Muehrcke, 1974, p. 317). Ei mai consideră că „[o] hartă este un paradox, deoarece, fizic, reprezintă doar niște semne pe foi de hârtie. Și mai paradoxal, o hartă poate stimula cititorul să gândească într-o întreagă gamă de dimensiuni”³ (Muehrcke & Muehrcke, 1974, p. 319). Cartografiile cognitive care se nasc astfel determină conexiuni între elementele reprezentate pe hartă și duc la ceea ce Sheila Hones identifica drept fundamental pentru geografia literară, adică relația dintre spațiu și timp (într-o formă evoluată a conceptului de cronotop bahtian), acea interrelaționare care dinamizează legăturile dintre componentele narrative ale spațiului din roman, concluzionând că

littéraire – appelés à dégager une géographie alternative ont proliféré. Ainsi s’est-on intéressé derechef à des régions oubliées de l’ancien empire austro-hongrois. La Galicie, qui s’étend aujourd’hui de part et d’autre de la frontière polono-ukrainienne, et la Bucovine, partagée entre Roumanie et Ukraine, ont éveillé la curiosité de nombreux écrivains et chercheurs. Si, à l’origine, ces contrées étaient des entités politiques, elles ont connu un regain de gloire sous la plume des écrivains. La Bucovine a (ré)intégré l’horizon culturel depuis que l’on s’est aperçu que Karl Emil Franzos, Paul Celan, Rose Ausländer, Gregor von Rezzori et d’autres étaient originaires de Czernowitz, capitale historique de l’ancienne province de l’Empire”.

² „Writers, as a special group of maps users with an imaginative and philosophical perspective on the subject of maps, have much to say to the cartographers”.

³ „A map is a paradox in that physically it is mere marks on sheets on the piece of paper. Even more paradoxically, a map can stimulate its reader to think in terms of a whole range of scale”.

„[f]icțiunea poate fi înțeleasă util ca un eveniment geografic”⁴ (Hones, 2014, p. 32).

Lectura pe care o aplicăm se naște din „cogniție spațială”⁵ și privește, dincolo de identificarea locurilor narative, modul în care funcționează perceperea spațiului, cum se organizează și este utilizat acesta, modelele spațiale mentale pe care le propun textele ficționale. Promovând un proces dinamic, realizat din mai multe puncte nodale, borne necesare în definirea spațiului, acest tip de raportare la textul literar reprezintă o strategie de reconfigurare a specificului evoluției romanului românesc.

Tiparul pe care îl propunem conține două elemente fundamentale: primul este legat de „punerea în decorul” narativ a evenimentelor textuale, raportate la evoluția istorică, reper esențial căutat de orice cititor, indiferent de grila de lectură aplicată și de mediul cultural căruia îi aparține, ceea ce determină o redeschidere a procesului lecturii, spre lectorii din orice arie culturală. Se șterg astfel granițele impuse de determinările naționale, regionale, ajungându-se la o imagine culturală universală. Corpusul de texte ales conține puncte-cheie, noduri narative care ne vor ajuta la cartografierea unui spațiu cultural, într-o viziune completă, realizată până acum numai fragmentar (vezi analizele întreprinse de Călinescu, Raicu, Constantinescu, Manolescu, Simion, Simuț). Tally Jr., în prefața traducerii sale în engleză la cartea lui Westphal, constată că:

Londra realistă a lui Dickens sau Parisul lui Balzac fac parte din ceea ce numesc *cartografia literară a lumii*, dar la fel este și Amaurotum, capitala *Utopiei* lui Thomas More, sau Minas Tirith, capitala Gondor din Pământul de Mijloc al lui J.R.R. Tolkien (...). Geocritica ne permite să înțelegem locurile „reale” prin înțelegerea fundamentalei lor ficționalități. Și invers, desigur. Înțelegem spațiile „ficționale” prin

⁴ „Fiction can usefully be understood as a geographic event”.

⁵ Vezi și David Waller & Lynn Nadel (ed.), *Handbook of Spatial Cognition*.

perceperea nivelurilor lor de realitate, pe măsură ce devin parte a lumii noastre.⁶ (Tally Jr., 2011, p. X)

Hărțile create de Rebreanu drept cadru pentru narațiune sunt un astfel de exemplu de interacțiune între real și imaginar. Cel de-al doilea se referă la brodarea unor direcții dihotomice din punct de vedere spațial (urban/rural, interior/exterior, real/imaginar, centru/periferie), menite să scoată în valoare, printr-o analiză de tip „lectură spațială”, care conține elemente multiple de interdisciplinaritate și transdisciplinaritate, specificul literaturii române și evoluția sa interdependentă de cea a societății, a lumii politice și economice. Este un fapt comun că organizarea taxonomică a romanului românesc, ca în cazul altor literaturi, s-a realizat plecând de la divizarea geocritică a spațiului: romanul rural și cel urban. Civilizația urbană sincronizează, așa cum se întâmplă cu romanul citadin românesc interbelic (Petrescu, Papadat-Bengescu, Holban, Sebastian, Eliade), dezvoltarea unui anumit tip de proză în strânsă legătură cu marile evenimente sociale, politice, economice care și-au antamat originile și schimbările fundamentale de locuri, de orașe, devenite furnizori de cunoaștere și schimbare.

Rebreanu își fundamentează scrierile pe reprezentări grafice ale unor elemente geografice, care ulterior sunt introduse drept cadru al unor fapte narrative. Felul în care concepe romanul, a cărui tematică socială domină, este legat de sursa de inspirație, ce corespunde unui adevăr observat sau aflat de scriitor, o experiență trăită sau o expediție pentru observarea geografiei locului.

⁶ „The realistic London of Dickens or Paris of Balzac are part of what I call the *literary cartography of the world*, but so is Amaurotum, capital city of Thomas More's *Utopia*, or Minas Tirith, capital of Gondor in J.R.R. Tolkien's Middleearth (...). Geocriticism allows us to understand «real» places by understanding their fundamental fictionality. And vice-versa, of course. We understand «fictional» spaces by grasping their own levels of reality as they become part of our world”.

Într-o mărturisire privind importanța tematicii sociale, Rebreanu constata, pe urmele lui Balzac și Stendhal, că romanul trebuie să „concureze istoria – pe planul ficțiunii, firește – prin documentele umane pe care le va închide în cuprinsul său. Cum poți cunoaște mai bine epoca postrevoluționară, în Franța, dacă nu-l citești pe Balzac?” (Sasu și Vartic, 1988, p. 162). Romanele pe care le discutăm în capitolul de față propun teme sociale ale începutului de secol XX din România, dar și din Europa de Est și Sud-Est. Ne referim, așadar, la condiția țăranilor și proprietatea acestora asupra pământurilor, la Primul Război Mondial și rolul națiunilor în redesenarea hărții Europei, la răzcoalele care au măcinat mai multe țări, precum cea de la 1907. Tally Jr. observa în articolul „Spații care înainte erau goale». Adevăr și formă narativă în cartografia Mărilor Sudului al lui Melville” că „adevărul este întotdeauna legat de spațiu și, prin urmare, stabilirea adevărului, precum și spunerea adevărului sau narațiunea însăși sunt imaginate ca fiind întreprinderi geografice sau cartografice”⁷ (Tally Jr., 2007, p. 191). Tot astfel, la Rebreanu spațiul generează aceste realități documentare, așa cum vom arăta în cele ce urmează. Inserția unor reprezentări grafice în spațiul creației nu face altceva decât să definească toposul și să confere repere clare pentru cititorul ancorat oricum într-o realitate lichidă.

*

Liviu Rebreanu, născut în 1885 în satul Târlișua, din Bistrița Năsăud, care aparținea atunci Imperiului Austro-Ungar și decedat

⁷ „Spaces That before were blank»: Truth and Narrative Form in Melville's South Seas Cartography”: „the truth is always related to space, and consequently, the ascertaining of truth, and truth-telling or narrative, are imagined as geographic or cartographic enterprises”.

în 1944, a produs pentru literatura română mai multe scrieri care l-au încadrat în canonul literar. În cele mai multe aprecieri critice românești și străine, autorul este considerat drept creator al romanului românesc modern, prin opera *Ion*, apărută în 1920. Într-o perioadă în care romanul avusese perioada de înflorire cu mult înainte în Europa de Vest, *Ion* a produs în cultura noastră o deschidere căreia i-au urmat alți romancieri, fundamentând romanul românesc actual. A discuta despre modul de construcție a spațiului în romanele rebreniene echivalează cu a revizita o întreagă epocă literară, nu numai românească, pentru că subiectele abordate privesc spațiul sud-est-european și evenimente istorice, precum Primul Război Mondial. Opera lui Rebreanu a fost pusă în același context literar cu cea a unor romancieri din literatura universală, precum Balzac, Zola, Tolstoi, Șolohov, Verga, Reymont, Thomas Mann, Galsworthy (Piru, 1973, p. 23). Realismul căruia îi este asociat este definit prin sintagma de „obiectivitate natură”, din stirpea lui Tolstoi și Balzac, crede Vladimir Streinu. Criticul a observat că cei doi autori citați, ca Rebreanu, au „fire de observatori externi. Ei opun, obiectivității-metodă [pe care o atribuisse anterior lui Dostoievski și Stendhal – n. n.], obiectivitatea-natură, care se recunoaște după lipsa de preferință a materialului omenesc observat, ceea ce a produs felurimea lumii și a formulelor operei lor” (Streinu, 1940, p. 390). Rebreanu își concepe romanele cu mare atenție, cu un cumul de fapte, personaje, locuri, pe care le înregistrează separat, într-un fel de rezumat al acțiunii, un șantier al romanului, pe care îl putem analiza din manuscrisele scoase la iveală în volumele de *Opere îngrijite de Nicolae Gheran*.

În demersul nostru ne interesează raportarea la spațiu, real și ficțional, și crearea unei hărți a romanului, pe baza informațiilor oferite de scriitor în manuscrise. Subiectul romanului este plasat în

spațiul rural din nordul Transilvaniei și descrie, pornind de la un eveniment real, cum însuși Rebreanu mărturisește, drama unui țăran care se căsătorește cu Ana, o fiică de țăran înstărit, pentru a-i obține pământurile, deși iubește o altă săteancă din Pripas, Florica, săracă. Lăsând-o însărcinată și obligându-l pe tatăl acesteia să i-o dea de nevastă, Ion însă trăiește nefericirea neîmplinirii. Sfârșitul tragic – Ion fiind ucis de George, soțul Floricăi – rezolvă un conflict. Personajele pendulează între spațiile rurale și cele citadine, iar planului țăranilor i se asociază, contrapunctic, cel al intelectualilor din satul românesc, cu prezentarea familiei învățătorului Herdelea și a preotului Belciug. Astfel, în ansamblul textului apar toponimele următoare: Cârlibaba, Someșul, Cluj, Armadia, Jidovița, Bistrița, Bucovina, trecătoarea Bârgăului, Pădurea Domnească, Cișmeaua Mortului, Râpele Dracului, Pripas, Pârâul Doamnei, Ulița din dos, Măgura Cocorilor, Ulița cea mare, Gârla Popii, Monor, Lușca, Săscuța, Pădurea Fulgerată, Zăhata, Păuniș, Pădurea Spânzuratului, Lazurile, Salva, Maramureș, Runc, Ardeal, Șoimuș, Lechința, Parva, Feldioara, Sângeorz, Sătmar, Teaca, Prut, Siret, Măgura, Ulița Comorilor, Dumitrița, Siberia, Ungaria, Valea Someșului, Zagra, Vireag, România, Giurgiu, Posen, Berlin, Graz, Sibiu, Cernăuți, Blaj, Basarabia, Chișinău, București, munții Bârgăului, Gargalău, Țara Românească, Valea Diugului, Germania, Franța, Dej, Europa, Gherla, Brașov, Oradea, Arad, Timișoara, Valea Bistriței, Lunci, Deva, Transilvania, Carpați, Baia Mare, Târgu Mureș, Ulița Băilor, Bosnia, Turnu Roșu, Căineni (Rebreanu, 1970, p. 641). Observăm în graficul generat prin includerea localităților existente în realitate că romanul acoperă o arie europeană, chiar dacă acțiunea este concentrată în Transilvania.

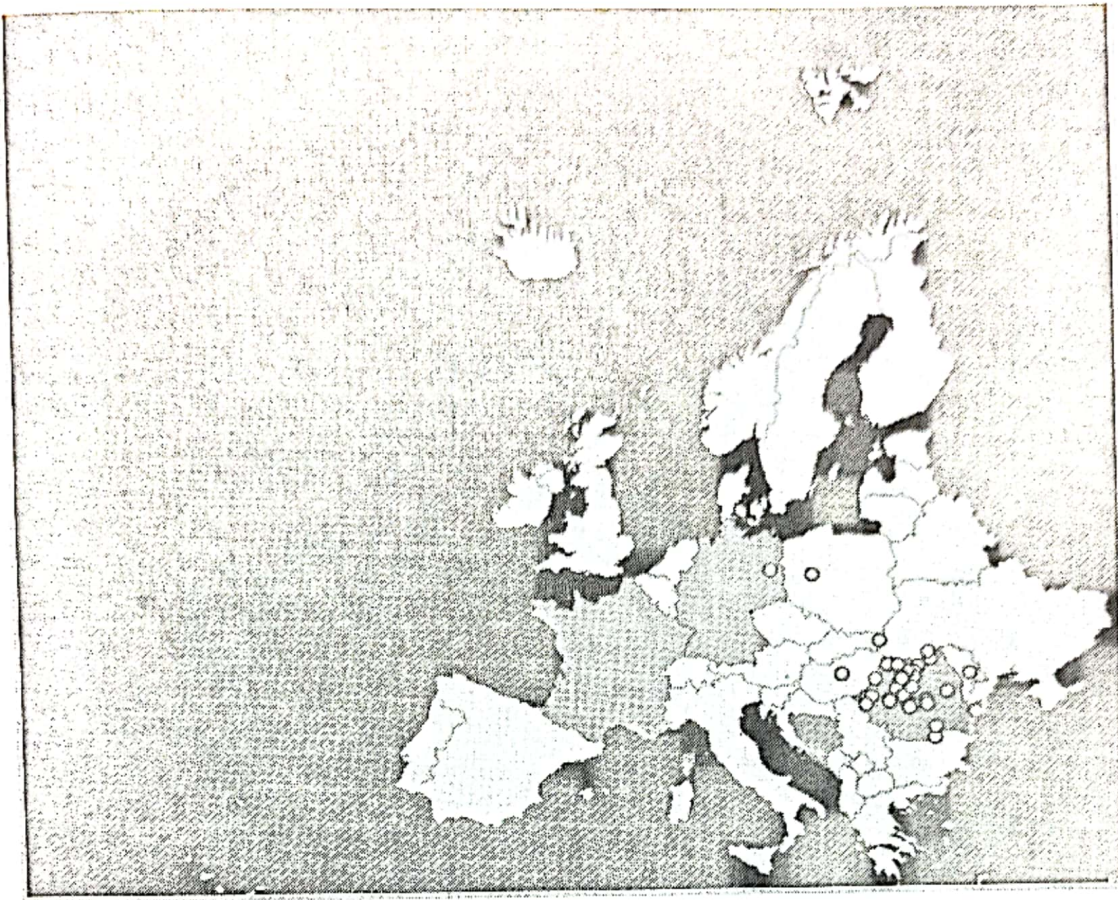


Figura 1. Localități/țări determinate geografic din romanul *Ion*

În manuscrisele aflate la Biblioteca Academiei Române apar notațiile lui Rebreanu cu privire la detaliile satului: „Pădurea Domnești (lângă Tradam, pădurea notarului), Cișmeaua Sasului (pe drumul spre Tradam), Râpele Mortului (râpa de lângă Prislop), Pârâul Dracului (pârâul de lângă dascăl), Ulița din dos, Aurora, banca din Năsăud, Măgura Cocorilor sau Calului (?) măgura din dreapta satului, cu pădure în vârf, ca o pălărie), Ardeleana cu Învârtita (jocurile – dansuri ardelenesti)” (Rebreanu, 1970, p. 646). Acesta este scenariul narativ pe care îl propune Rebreanu, iar localitățile, la o simplă verificare, se pot identifica în spațiul geografic actual, așa cum apar în harta de mai sus. Satul Pripas (Prislop din realitatea geografică) a beneficiat de o cartografiere personală a lui Rebreanu. Harta desenată de scriitor se păstrează în manuscris, fiind este reprodusă în ediția de *Opere*, volumul 4.

(Rebreanu, 1970, p. 5). Punctul nevralgic al satului descris de Rebreanu este cârciuma, dar acțiunea debutează într-o zi de sărbătoare, duminică, la oră, „pe Ulița din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea” (Rebreanu, 1970, p. 5), care se află, așa cum putem urmări pe hartă, „chiar peste drum de bisericuța bătrână, pleoștită și dărăpănată”. În imaginea de mai jos sunt mărite numele personajelor ale căror case sunt desenate pe hartă de Rebreanu:

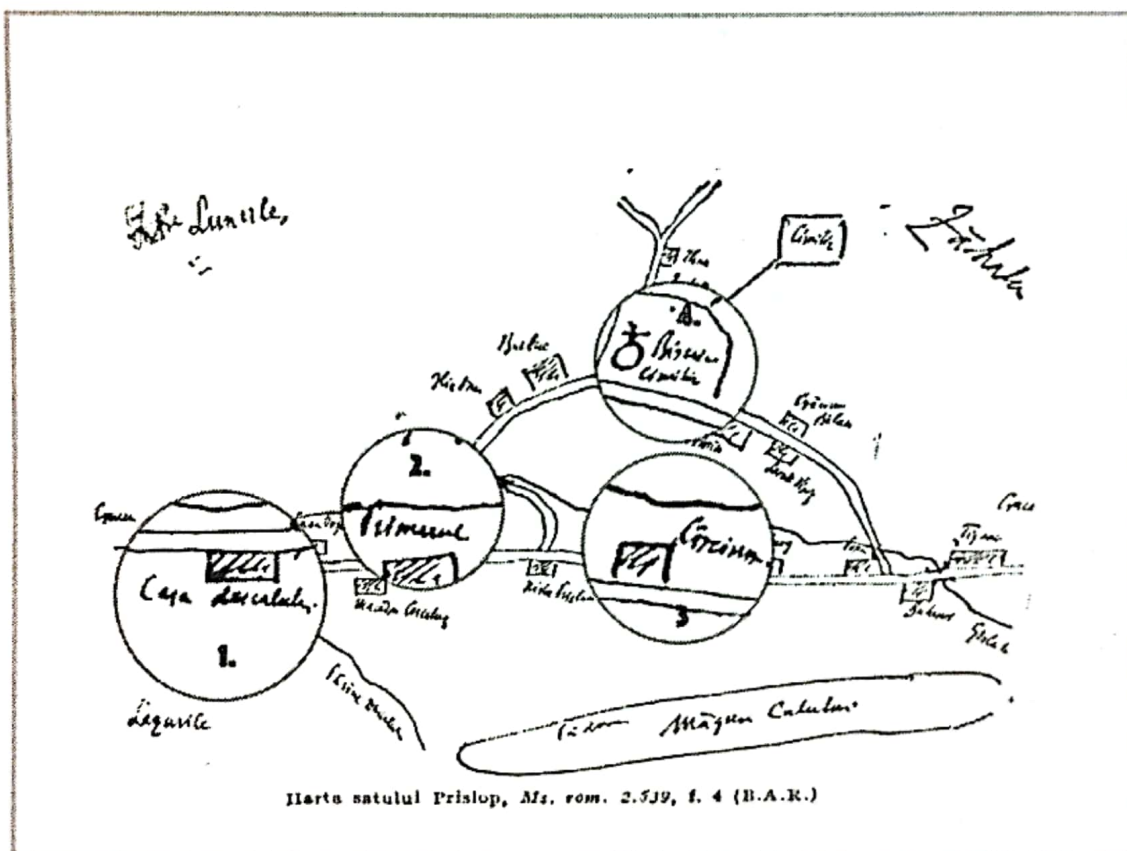


Figura 3. Harta cu detaliile mărite pentru evidențiere
1. Casa dascălului, 2. Primarul, 3. Cârciuma, 4. Biserica

La o căutare pe Google Maps, cel mai la îndemână instrument de cartografiere, constatăm asemănarea evidentă cu forma geografică a spațiului, cu ceea ce există astăzi în zonă. Forma drumului,

colina, zona împădurită, precum și pâraul apar ca elemente identificabile geografic.

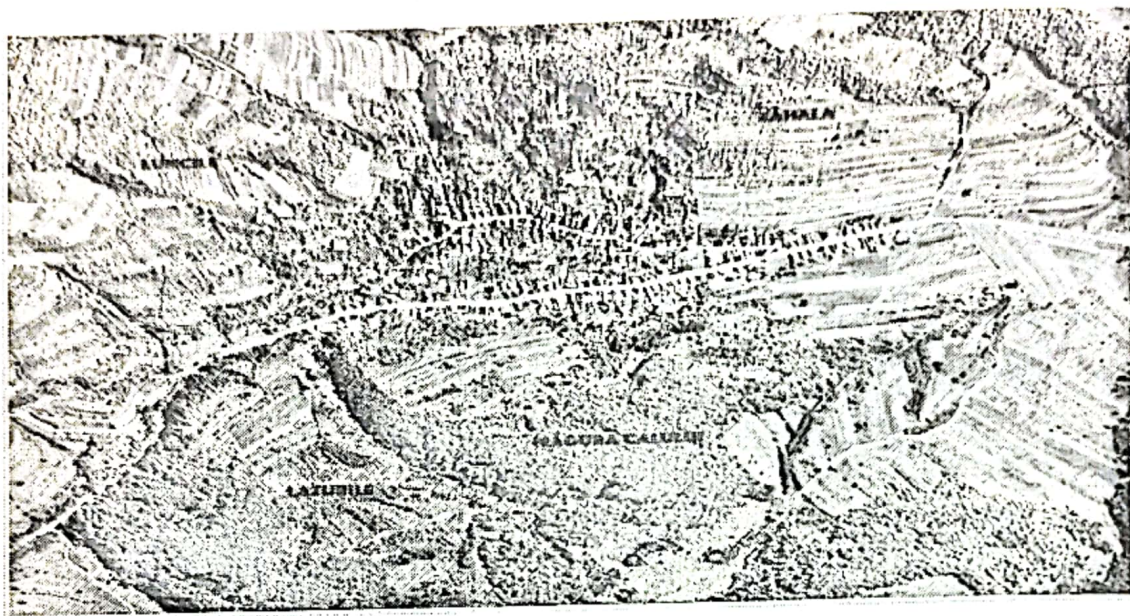


Figura 4. Satul Prislop, imagine din satelit (Google Maps)

Rebreanu procedează întocmai unui cartograf, care inventariază și fixează pe hartă toate detaliile despre spațiul pe care urmează să-l ancoreze în niște date concrete. Diferența este că romancierul alătură datelor exacte detalii ficționale. Nu este intenția noastră să stabilim un procent al elementelor reale inserate în roman, ci să constatăm că harta conceptuală pe care și-a creat-o Rebreanu și pe care a urmat-o în construirea romanului este una care se suprapune unei hărți geografice. Până la urmă, orice roman este o hartă care trebuie descifrată, însă, în momentul în care scriitorul însuși oferă detaliile cartografice, cu atât mai mult e interesant de stabilit felul în care geografia împrumută din coordonatele ei literaturii. Încă din anii publicării romanului s-a produs recunoașterea satului numit în text Pripas ca fiind vechiul sat Prislop.

istorice determinând tematica lor. Din mărturisirile scriitorului aflăm că fiecare regiune modela diferit problema pământului:

pentru Ardeal, povestea lui Ion Glanetașu, firește lărgită până să ofere o frescă a vieții românești din provincia aceasta; pentru Vechiul Regat, pământul fiind o problemă socială, deci o luptă între cei puțini, care posedă pământul, și cei mulți, care-l muncesc, romanul va fi o răscoală țărănească, evident prezentată așa încât să ofere un tablou cât mai vast al contrastului între țară și orașe; pentru Basarabia, deposedarea românilor de pământ prin colonizarea aici de neamuri străine și mutarea românilor băștinași în alte părți ale marelui imperiu rus. (Sasu și Vartic, 1988, p. 182).

Rebreanu își concepe, așadar, viitoarea trilogie, din care se va realiza doar cea dedicată Transilvaniei, prin romanul *Ion*, și cea inspirată din problema agrară a Țării Românești, prin *Răscoala*.

În acest sens, o lectură contrapunctuală, teoretizată de Edward W. Said, în legătură cu un construct colonial și rezistența culturilor marginale, cu referire la ceea ce numea în *Culture and Imperialism*, implică efortul de a găsi ceea ce este ascuns, discret în text:

Prin urmare, trebuie să citim marile texte canonice cu efortul de a aduce la lumină, de a extinde, de a accentua și de a da voce la ceea ce este tăcut sau prezent marginal sau reprezentat ideologic în astfel de lucrări. Citirea contrapunctuală trebuie să ia în considerare ambele procese – cel al imperialismului și cel al rezistenței la acesta, ceea ce poate fi realizat prin extinderea lecturii noastre la alte texte pentru a include ceea ce a fost odată exclus în mod forțat.⁹ (Said, 2012, p. 79)

⁹ „We must therefore read the great canonical texts with an effort to draw out, extend, give emphasis and voice to what is silent or marginally present or ideologically represented in such works. The contrapuntal reading must take account of both processes – that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was once forcibly excluded”.

Lectura romanului canonic românesc aduce în discuție componenta ideologică latentă, generată de conectarea faptului narativ cu cel istoric (în cazul de față, cele două provincii cărora Rebreanu voia să le dedice romanele aparțineau, la începutul secolului al XX-lea, Imperiului Austro-Ungar și Imperiului Rus).

Din analiza unui alt desen, rămas în manuscris, constatăm că lui Rebreanu îi plăcea să vizualizeze spațiile, deci există o componentă figurativă evidentă în roman, observarea desenului casei personajului principal, așa cum apare în Ms. Rom 2540.f.309 repr. în aceeași ediție.

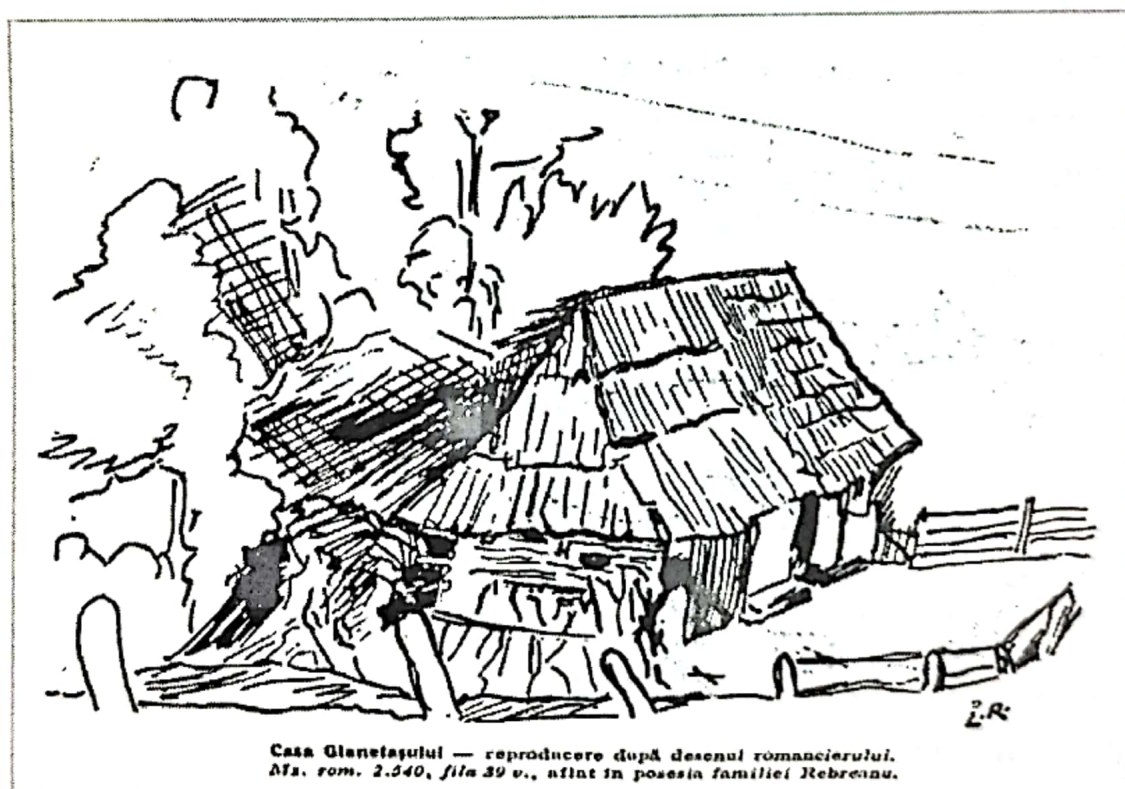


Figura 6. Casa lui Ion, desenată de Liviu Rebreanu

Casa lui Ion este descrisă astfel în roman:

Drumul trece peste Pârâul-Doamnei, lăsând în stânga casa lui Alexandru Pop-Glanetașu. Ușa e închisă cu zăvorul; coperișul de paie

parcă e un cap de balaur; pereții văruiți de curând de-abia se văd prin spărturile gardului. (Rebreanu, 1970, p. 4)

Spațiul este astfel înzestrat cu atributele unei componente malefice, dar care vorbesc și despre statutul social al proprietarului, „coperișul de paie” sugerând sărăcia, dar și nepriceperea – „spărturile gardului”. Pornind de la asemenea detalii, critica românească a discutat romanul și din perspectiva raportării la mit, și la spațiul folcloric est-european (Angelescu, Tomuș, Malița, Balotă, Munteanu, Sasu, Borbély, Braga), dar pe care nu le detaliem în acest studiu.

Spațiul cartografiat de Rebreanu și reprodus în această primă parte oferă astfel posibilitatea unei localizări mult mai coerente, dar și o punere pe hartă a elementelor de geografie literară, prin accentuarea discuției despre Transilvania și includerea acesteia în Imperiul Austro-Ungar.

Din trilogia pe care și-o propusese Rebreanu, s-a materializat și volumul dedicat problemei țărănești din Țara Românească, care poartă titlul *Răscoala*. Având ca temă revolta țăranilor din 1907, este publicat în 1933 și reprezintă un alt text canonic, pe al cărui „șantier” regăsim hărți ale locurilor care au fost folosite pentru a realiza corpul narativ.

Cele două hărți pe care le reproducem mai jos fuseseră grupate de autor în mapa cu titlul „Oameni și locuri”. Personajele se mișcă, în acest roman, între spațiile citadine și cele rurale. De la București, Craiova, Pitești, la moșiile din spațiul rural Amara, Vai-de-ei, Babaroaga (astăzi, Mozăceni), până la multitudinea satelor despre care Rebreanu însuși mărturisește că „există și în realitate, presărate pe Valea Teleormanului, dar descrierea lor nu poate fi, desigur, cronometrată geografic. Numai satul Amara, locul principal al acțiunii ales de mine, e inexistent” (Sasu și Vartic, 1988, p. 88).

În *Dâmbovnicul. O plasă din sudul județului. Câteva rezultate ale unei cercetări monografice întreprinse în 1939*, sub conducerea lui Mihai Pop și A. Golopentia, publicată în 1942 la Institutul de Științe Sociale al României, extras din *Sociologie românească*, director D. Gusti, anul IV, 7-12 (iulie-decembrie 1942), sunt menționate satele de pe Valea Teleormanului și este întocmită o hartă a acestora.

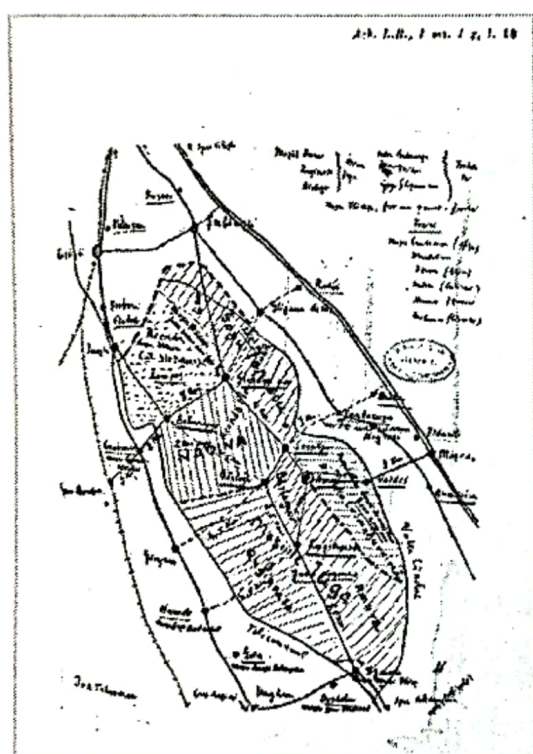


Fig. 7. Hartă realizată de Liviu Rebreanu pentru *Răscoala*

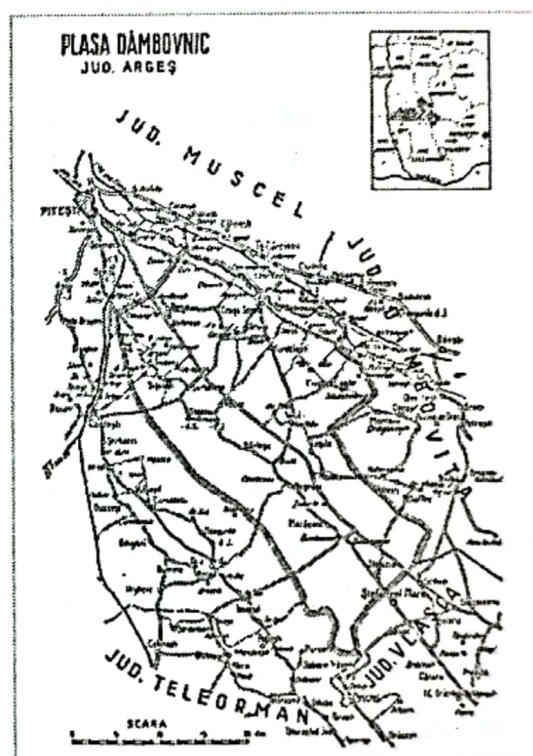


Fig. 8. Hartă din studiul monografic (D. Gusti)

Privind cu atenție detaliile cartografice și suprapunându-le pe harta desenată de Rebreanu, constatăm corespondențe evidente. De la numele satelor pe care le regăsim pe ambele hărți, precum Șușeni, Teleasca (nord), Găujani, Humele (vest), Babaroaga, Mozăceni, Zidurile, Buta, Gliganu, Buta (sud și est), Rociu, Șerbănești (nord-est). Singura analiză care s-a mai făcut acestei

hărți create de Liviu Rebreanu este cea realizată de geograful Theodor Cepraga, care identifică faptul că harta realizată are o scală de 1:100.000, constatând și că

Cea mai mare categorie, care include 23 de toponime, cuprinde denumirile de locuri care există în realitate și care sunt corect reprezentate pe hartă. Dintre cele 23, numai satul Teleasca s-a dovedit a fi dificil de identificat deoarece astăzi face parte din orașul Costești (Lahovari, 1888). O altă categorie conține toponime care sunt reale, dar poziția lor pe hartă este diferită de cea din realitate. Numai trei denumiri de locuri au fost atribuite acestei categorii: Babaroaga, Vaideii și Bârlogu. Ultimele patru toponime, Amara, Lespezi, Ruginoasa și Gliganu-Nou, au fost inventate de Liviu Rebreanu. Deși acestea există în România, niciuna dintre ele nu se regăsește în județul Argeș (cu excepția lui Gliganu-Nou, care probabil a înlocuit adevăratul Gliganu de Jos).¹⁰ (Cepraga, 2016, p. 94).

Trebuie să completăm afirmațiile geografului, pentru că se știe faptul că Rebreanu studiase inclusiv documentele despre Răscoala de la 1907 și „manuscrisele de la Academie” și, cu siguranță, a citit despre un focar al revoltei țărănești, care, în realitate a izbucnit în Moldova, extinzându-se apoi și în celelalte regiuni. Astfel, în documentele istorice se arată că moșia din Ruginoasa fusese devastată de țărani, iar armata intervine, fiind cantonată

¹⁰ „The largest category, which includes 23 toponyms, comprises the place names which exist in reality and which are correctly represented on the map. Out of these 23, only the village of Teleasca proved difficult to identify because today, it is part of the city of Costești (Lahovari, 1888). Another category contains the toponyms which are real, but their position on the map is different than the one from reality. Only three place names were attributed to this category: Babaroaga, Vaideii and Bârlogu. The last four toponyms, Amara, Lespezi, Ruginoasa and Gliganu-Nou, were invented by Liviu Rebreanu. Although they exist in Romania, none of them is to be found in Argeș County (with the exception of Gliganu-Nou which probably replaced the real Gliganu de Jos)”.

în „conacul arendașului Marcu Mateș”¹¹. În aceleași documente apare și numele localității Amara, din zona Brăilei. Tot în arhive găsim și satul Lespezi, localizat drept focar al revoltei în Moldova. Dincolo de constatările geografice concrete, observăm că fenomenul revoltei este analizat în ansamblu, cu detalii percutante pentru spațiul românesc. Trebuie să adăugăm faptul că Răscoala de la 1907 este considerată ultima mare răscoală țărănească din Europa, iar descrierile pe care autorul le face evenimentelor conferă inclusiv un caracter documentar textului ficțional¹².

Din identificarea pe hartă a punctelor unde este situată narațiunea, constatăm că acestea își găsesc corespondența în localitățile pe care se pare că Rebreanu le vizitase, așa cum mărturisea: „m-am dus la fața locului, prin ținuturile pe unde răscoala din 1907 lăsase urme și amintiri mai crâncene. Am vorbit cu țărani, cu boieri, am privit, mi-am imaginat” (Sasu și Vartic, 1988, p. 88). Rebreanu precizează că ideea de a scrie romanul i-a venit în urma lecturii piesei *Țesătorii*, scrisă de Gerhard Hauptmann și ca o continuare a romanului *Ion*.

Din analiza hărții desenate de Rebreanu se desprind două concluzii evidente: prima este legată de faptul că scriitorul folosește detaliile geografiei reale pentru a crea o geografie ficțională. A doua concluzie propune o viziune de interconectare între spațiul național și european cu cel local și surprinderea unei realități de început de secol XX. Ca alți scriitori, Rebreanu utilizează ceea ce Brosseau numea recunoașterea toposului: „A cunoaște un topos înseamnă

¹¹ Vezi detalii ample despre izbucnirea răscoalei în *Armata română și răscoala din 1907. Documente*, ed. îngrijită de maior dr. Florin Șperlea, Lucian Drăghici, Manuel Stănescu, Editura Militară, București, 2007, p. 48.

¹² Vezi și descrierea din cadrul proiectului CAPONEU (The Cartography of the Political Novel in Europe): <https://www.caponeu.eu/cdp/novels/rascoala>.

întotdeauna, într-un fel, a-l recunoaște”¹³ (Brosseau, 1996, p. 28). Pe această recunoaștere mizează și Rebreanu, punând în valoare relația dintre memoria afectivă a cititorului și spațiile reale. Într-un interviu acordat lui Dan Petrașincu, autorul își amintește un detaliu legat de localitățile rurale din roman – „reproșul unui moșier care-mi spunea că am greșit scriind că din satul Izvoru, se vede Rociu” – și adaugă, pentru a justifica prezența elementelor geografice reale: „elementul real și experiențele directe nu-mi servesc decât ca pretexte, pentru a fi prefăcute, transfigurate, în material de roman” (Sasu și Vartic, 1988, p. 713). Relația cu cititorul se construiește astfel din perspectiva spațiului care corespunde sau nu unor toposuri reale.

Geografii de război și granițe-fantomă

*Pădurea spânzuraților*¹⁴ are ca sursă primară o experiență pe care o regăsim povestită în biografia scriitorului, ce face legătura cu o imagine puternică reprezentată de o fotografie ce expunea „o pădure plină de cehi spânzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia”, dovadă fermă prin care cel care i-o arătase dorea să demonstreze „cum au fost tratați cehii de conducătorii monarhiei austriece” (Rebreanu, 1943, p. 12).

¹³ „Connaître un topos, c'est toujours, un peu, le reconnaître. Dans cet effort, les descriptions des lieux, aussi appelées ekphrasis des lieux ou topographies (Adam, 1993), sont en effet des moments du texte tout désignés pour mener à bien ce travail”.

¹⁴ Romanul este reprezentativ pentru perioada interbelică a literaturii române, cu atât mai mult cu cât a fost reeditat de 11 ori între 1922 și 1944 (în 1925, 1926, 1928, 1932, 1938, 1940, 1942, 1942 (II), 1944) și tradus la Praga (1928), Londra (1930), New York (1930), Perugia – Veneția (1930), Paris (1932), Cernăuți (1932), Istanbul (1942), Madrid (1942), la care se adaugă alte traduceri publicate postum, așa cum arată Niculae Gheran în *Opere*, vol. 5. *Pădurea spânzuraților*, 1972, p. 667-668.

Într-adevăr, tematica Primului Război Mondial fusese abordată mai întâi de scriitor în nuvele precum *Hora morții*, *Ițic Ștrul*, *dezertor* și *Catastrofa*. Subiectul care va fi dezvoltat apoi în roman păstrează schema generală de analiză a sentimentului datoriei, naționalismului, dar și multiculturalitatea existentă în spațiul Transilvaniei. Materializarea ororilor războiului se face prin intermediul imaginii-fotografie de la începutul secolului, prin înregistrarea informațiilor din presa vremii, prin analogia cu situația „preoților și țăranilor” bucovineni care fuseseră executați la Bistrița. O altă sursă de inspirație este legată de un eveniment biografic, căci fratele lui Rebreanu, Emil, fusese executat pe front pentru că, fiind ofițer înrolat în armata austriacă și trimis să lupte împotriva românilor¹⁵, dezertase. Datele istorice confirmă existența acestor întâmplări care ancorează cititorul în cunoașterea științifică. În plus, cea de-a treia sursă documentară este legată de scrisorile pe care Emil Rebreanu, fratele scriitorului, i le trimisese la București. În textele epistolare apar realități precum prezentarea frontului din Rusia, harta de război a luptei de la Doberdò¹⁶, evenimente reale care se vor transforma în ficțiune, ca distrugerea unui reflector inamic ori decorarea personajului principal.

Fluxul literatură – cunoaștere este legat și de călătoriile pe care Liviu Rebreanu le face la Ghimeș-Palanca, unde aflase că fusese înmormântat fratele său. Prima este întreprinsă pentru documentare, pe parcursul ei aflând informații despre perioada

¹⁵ În documentul păstrat care a fost emis de Comandamentul Suprem al Honvezimii regale maghiare se arată că sublocotenentul de rezervă Emil Rebreanu a fost găsit vinovat „de crimă de dezertare (...) având intenția de a trece printre tranșeele armatei noastre de pe frontul românesc pentru a intra în serviciul inamicului”.

¹⁶ Nu este întâmplător aleasă această bătălie, deoarece în istoria Primului Război Mondial este cunoscută drept „bătălia popoarelor”, mai ales datorită diversității etnice a armatei habsburgice, alcătuită din unguri, slovaci, sloveni și români din Transilvania, dar și a victoriei forțelor italiene care cuceresc Gorizia.

petrecută de cel executat în localitate. De asemenea, din mărturișirile lui Fanny Rebreanu, regăsim afirmații personale care atestă impactul puternic al evenimentului asupra scriitorului, precum găsirea mormântului fratelui executat și faptul că, în această călătorie din 20 mai 1920, aproape se cartografiază locul spânzurătorii unde locuitorii din Ghimeș așezaseră o „piatră mare” (F.L. Rebreanu, 1963, p. 144) sub care descoperă mormântul fratelui, recunoscut printr-un detaliu biografic inedit: „o dată, în cursul unui joc copilăresc, dintr-o greșală, i-a tăiat falanga unui deget de la mâna stângă (...), mormântul nu era adânc. A privit mâna stângă și a recunoscut pe fratele său Emil, după lipsa falangei de la unul din degete”. (F.L. Rebreanu, 1963, p. 148). În 2 octombrie 1921, revine la Ghimeș pentru exhumarea și înmormântarea fratelui Emil în pământul „fostului regat”. În romanul lui Rebreanu apar referiri la front, însă accentul se pune mai ales pe psihologia personajului, pe interiorizarea celor trăite în timpul războiului, evidențiate prin dialogul cu ceilalți combatanți, purtători ai unor valori diferite, menit să pună în contrast ideile lor cu cele ale lui Apostol Bologa.

Adevărul istoric arată că, în timpul Primului Război Mondial, Transilvania a trimis pe câmpul de luptă aproape un milion de soldați reprezentând aproape 20% din totalul populației, înrolați în armata austro-ungară. Din totalul acestora, românii reprezentau 52,31%, ungurii – 27,75%, germanii – 9,44%, alții (evrei, ruteni, slovaci, țigani) – 10,50%. Se pare că mulți români au luptat pe frontul din Galiția, Serbia, Italia, Franța și pe frontul românesc¹⁷. Romanul lui Rebreanu propune o viziune simplă asupra existenței. Personajul principal, Apostol Bologa, are o meditație ce dezvoltă

¹⁷ Pentru detalii despre situația locuitorilor din Transilvania înrolați pe front în Primul Război Mondial, vezi cartea lui Constantin Kirițescu, *Istoria războiului pentru întregirea României 1916-1918*, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.

egalitatea între oameni, dar și ideea că războiul este generat de civilizație:

— Sufletul e același la țărancă și la contesă, răspunse Bologa cu mai multă însuflețire. Cel puțin în privința cuprinsului... Numai forma a schimbat-o civilizația. Și ești sigur că schimbarea s-a făcut într-o fericirea omului?... Nu, nu, eu cred că civilizația a falsificat pe om și l-a înrăit; omul primitiv e bun și drept și credincios, de aceea e mult mai fericit ca omul civilizat!... Imensei majorități a omenirii civilizația nu i-a dăruit până azi decât războiul, care pune față în față milioane de oameni și care ucide mii și mii de suflete într-o secundă! (Rebreanu, 1972, p. 240)

Egalitarismul este clar exprimat, precum și diferențele care adâncesc prăpastia dintre două mari categorii sociale: „Binefacerile civilizației se răsfrâng numai asupra câtorva privilegiați suferind de plictiseală și de spleen. Pentru o mie cinci sute de milioane de oameni civilizația e o pacoste, dacă nu chiar un rafinat sistem de robire!” (Rebreanu, 1972, p. 241). Dialogul cu cehul Klapka, ce servește drept *raisonneur*, scoate la iveală un personaj care resimte sistemul social, regulile comunității drept o formă de sclavie.

Evoluția sa îi dă prilejul să aducă în discuție revolta împotriva unui stat care îi trimite la moarte. Gross explică această raportare la război: „— Statul!... Statul care ucide!... În spate statul nostru, în față statul dușman, și la mijloc noi, cei osândiți să murim ca să asigurăm huzureala câtorva tâlhari care au pus la cale măcelul milioane de robi inconștienți! Mă mir că...” (Rebreanu, 1972, p. 50). La afirmația lui Varga, prin care încearcă să justifice războiul prin patriotism, „— Noi apărăm patria, prietene, moștenirea strămoșească!” (Rebreanu, 1972, p. 53), răspunsul construiește existența unui om universal, cetățean al lumii. „Internaționala” pe care o concepe Varga arată astfel:

Tu ești ovreu, domnul căpitan e ceh, doctorul de colea e german, Cervenko e rutean, Bologa e român, eu sunt ungur... (...) croat. (...) Vom găsi și polonezi, și sârbi, și italieni, în sfârșit, toate neamurile, nu-i așa? (...) Și cu toții luptăm umăr la umăr pentru un ideal comun, contra dușmanului comun. (Rebreanu, 1972, p. 52-53)

Cele două faze despre care vorbește personajul se identifică în coagularea temei războiului: prima ar fi cea legată de inventarea structurilor conceptuale, iar cea de-a doua se referă la demonstrarea faptului că experiența se poate include în acest model creat inițial. Cu adevărat,

[o]amenii de știință inventează modele teoretice ale mecanismelor și le testează viabilitatea în experiențe repetate și „controlate”, numite „experimente”. Non-științificii adună reguli de bun-simț și încearcă să le aplice în practica lor de zi cu zi. Pentru ambele grupuri, scopul real nu este de a obține o imagine „adevărată” a unei „realități” independente de observator, ci de a oferi instrumente pentru gestionarea experienței.¹⁸ (Glaserfeld, 2001, p. 32)

Or, din punctul nostru de vedere, romanul este un astfel de instrument pentru managementul experienței dobândite prin intermediul evenimentelor reale, majore, precum e războiul. La Rebreanu funcționează foarte bine acest mecanism, pentru că elementele structurii pe care o construiește sunt adoptate printr-un proces de documentare amplu, cu date istorice, geografice sau de istorie a gândirii. Constatăm că, în cazul literaturii, fluxul funcționează diferit, căci dinspre textul narativ se naște un tip de cunoaștere ce oferă cititorului posibilitatea de a include în tiparul mental

¹⁸ „scientists invent theoretical models of mechanisms and test their viability in repeated and «controlled» experiences that are called «experiments». Non-scientists gather rules of thumb and attempt to apply them in their living practice. For both the actual purpose is not to obtain a «true» picture of an observer-independent «reality», but to provide tools for the management of experience”.

date care, chiar dacă provin din ficțiune, propun o ipostază coerentă a lumii.

Important ni se pare rolul romanului și pentru că nu oferă o imagine de tip oglindă a realității, ci acea unealtă ce ajută ființa umană la gestionarea eficientă a unor situații. De fapt, acesta este unul dintre posibilele răspunsuri care pot fi date în legătură cu viitorul științelor umaniste și cu importanța literaturii în epoca actuală și în contextul globalizării.

Pădurea spânzuraților propune o incursiune amplă în universul multicultural al Transilvaniei. Personajul principal, Apostol Bologa, asistând la execuția cehului Svoboda – condamnat pentru că încercase să dezerteze la dușman și fusese prins – și făcând parte dintre cei care dăduseră sentința, este urmărit pe parcursul întregului roman de privirea condamnatului. Anticipând ceea ce i se va întâmpla, evenimentul construiește un tipar mental privind experiența morții. Spânzurarea subofițerului ceh reprezintă schema narativă pe care o folosește Rebreanu pentru a sonda felul în care sentimentul datoriei funcționează într-o regiune multiculturală. Dilema majoră a lui Apostol Bologa, român din Transilvania, rezidă în aceea că, fiind înrolat în armata austro-ungară, iar teritoriul aparținând imperiului, la un moment dat ajunge pe frontul românesc și trebuie să lupte împotriva conaționalilor de peste munți.

Conglomeratul constituit de un imperiu care înglobează mai multe națiuni pune astfel de probleme majore de conștiință. Personajele imaginate de Rebreanu întruchipează națiuni. De exemplu, Klapka este ceh, ceea ce reprezenta un pericol mare, fiindcă „toți cehii sunt suspecti” (Rebreanu, 1972, p. 59). Originar din Znaim, oraș aflat și azi în Moravia de Sud, Klapka reprezintă o variație a schemei narrative inițiate de spânzurarea lui Svoboda. Cehul simte primejdia și faptul că este suspect, aparținând unei alte națiuni.

Își amintește că „[p]e frontul italian, un român a fost spânzurat pentru aceeași vină...” (Rebreanu, 1972, p. 63), dar și încercarea pe care o făcuse alături de alți trei ofițeri de a plănuși să fugă. Din lașitate, însă, nu pleacă, ceilalți trei sunt prinși, iar el se leapădă, aproape biblic, ca un Toma Necredinciosul de ei. Strigătul lor prin care își manifestă apartenența la o națiune – „trăiască Boemia” (Rebreanu, 1972, p. 63) – este înregistrat ca un act de curaj, contrastând cu lașitatea lui Klapka. Personajul este cel care descrie imaginea prototip, pădurea de oameni spânzurați:

Stâlpi nu erau, dar în schimb în fiecare copac atârnavu oameni, agățați de crengi, cu capetele goale și cu tăblițe de gât, pe care scria „trădător de patrie”, în trei limbi. Mi-a înghețat inima în piept și totuși n-am îndrăznit să tremur. Ca să-mi pot tăinui mai lesne înfiorarea, mi-a trecut prin minte să-i număr, să văd câți sunt... Închipuiește-ți ticăloșie de om! Dar cum să-i numeri, când toată pădurea era plină de spânzurați? Ori poate că numai groaza m-a făcut să-mi pară mai mulți?... Atunci am închis ochii, gândindu-mă cu mirare stupidă: „Asta-i pădurea spânzuraților”... (Rebreanu, 1972, p. 64).

Personajele sunt identificate prin apartenența la națiuni, într-o relație de putere, cel asupra și asupritorul, fără a se individualiza. Este o strategie a lui Rebreanu prin care renunță la creionarea individualității în favoarea tipicității, menită a zugrăvi o generație întreagă. Drama pe care o trăiau națiunile ce făceau parte din conglomeratul care era atunci Imperiul Austro-Ungar conține ideea naționalismului, foarte dezbătută la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Despre existența multiculturalității și relațiile inter-imperiale¹⁹ s-a scris că Transilvania reprezintă un bun exemplu, căci se află la întretăierea unor sfere de influență puternice,

¹⁹ Pentru o detaliere a conceptului de inter-imperial, vezi studiul Laurei Doyle, *Modernist Studies and Inter-Imperiality in the Longue Durée*.

fiind un teritoriu disputat de comunități, etnii, jucând un rol important în tensiunile dintre marile puteri, atât înainte de Primul Război Mondial, evenimentul bornă pentru romanul de față, cât și după acesta:

Astfel, Transilvania a constituit, pentru o lungă perioadă, un nod spațial al relațiilor interimperiale, imperiile din regiune aflându-se în tensiune, la scară globală, cu alte imperii mondiale și formațiuni statale: Regatul Ungariei în dezacord cu Boemia-Moravia și Venetia; Imperiul Otoman în conflict global cu Imperiul Persan și Spaniol; Imperiul Otoman cu Imperiul Habsburgic; Imperiul Habsburgic în confruntare cu Imperiul Rus; Austria și Ungaria în tensiune în interiorul Imperiului Austro-Ungar; Austro-Ungaria și România în conflict în cadrul conflagrației globale a Primului Război Mondial; naționalismele maghiare și românești luptând pentru controlul regiunii; minoritățile evreiască, armeană și romă negociindu-și pozițiile în cadrul unei serii de formațiuni imperiale. (Pârvulescu și Boatcă, 2024, p. XXIII)

Așadar, spațiul ales de Rebreanu este ofertant deoarece aduce în discuție relațiile dintre națiunile înglobate în 1867 în nou-constituitul Imperiu Austro-Ungar, cea română făcând parte dintre ele, dar și relațiile dintre marile puteri imperiale ale momentului. Destrămarea monarhiei austro-ungare coincide cu afirmarea independenței Transilvaniei în 1918 și alipirea acesteia la statul român, în urma adunării de la Alba Iulia din 1 decembrie 1918. Doar prin Tratatul de la Trianon din 1920 au fost recunoscute unirea și, implicit, drepturile națiunilor care făceau parte din fostul Imperiu Austro-Ungar. Relațiile inter-imperiale sunt potențate în romanul rebrenian, amintindu-se și detalii despre revoluția bolșevică, personajele raportându-se astfel la evenimente istorice majore: „În Rusia a izbucnit revoluția... Vasăzică, speranțele noastre, uite-așa, în vânt!...” (Rebreanu, 1972, p. 139). Dualitatea dintre cele două lumi se manifestă și la nivelul armatelor

care se înfruntă. Armata austro-ungară lupta împotriva celei ruse, dar, în același timp cele două opuneau diferitele naționalități care le compuneau.

Ideea naționalismului este potențată de Rebreanu și prin recursul la date istorice pe care le inserează în biografia personajelor. Astfel, pentru explicarea atașamentului față de români, Rebreanu îi conferă o origine interesantă lui Apostol Bologa. Tatăl e semnatar al Memorandumului, iar străbunul său, Grigore, fruntaș în Răscoala lui Horia și tras pe roată. Închis pentru doi ani, Iosif Bologa, explică raportarea personajului la situația Transilvaniei. Memorandumul este un document istoric din 1892, prezentat împăratului Franz Josef de românii din Ardeal, în care se cereau drepturi egale cu cele ale populației maghiare. Documentul însă nu a fost citit de oficialități, iar semnatarii au fost trimiși în judecată și arestați, primind pedepse de la câteva luni la ani de închisoare. Descendența pe care i-o atribuie Rebreanu lui Bologa, inclusiv prin referința la Răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan din 1784, ce a avut în centru același statut de „toleranți” al românilor în Transilvania. Așadar, prozatorul alege pentru coagularea ideii naționale evenimente și documente istorice menite să întrească psihologia personajului. O idee ce apare în manuscris explică revoltele, ca rezultat al războaielor, dar prin apelul la o referință spirituală: „În război, fiindcă mor deodată mii de oameni, energiile psihice vagabonde îmbibă atmosfera, de aceea rezultatele războaielor sunt revoluții, nemulțumiri, fierberi populare” (Rebreanu, 1972, p. 342). Sunt exprimate și urmările războiului, care pot fi studiate din perspectiva celui ce vede dincolo de aparență și concret și are credința într-o lume spiritualizată, în care energiile circulă, determinând revoltele din statele lumii.

Într-o notiță din *Caietele de creație*, Rebreanu își notează „cercul lui Apostol: Meyer, ungurul, ovreiul, ruteanul etc.” (Rebreanu, 1972, p. 335), explicându-se astfel conglomeratul de

națiuni pe care le aducea împreună un imperiu. Menționăm că termenul „rutean”, folosit de Rebreanu, desemna, la începutul secolului al XX-lea, întreaga populație slavă de est din granițele monarhiei. Așadar, încă din caietele de creație, Rebreanu l-a văzut pe Apostol Bologa drept unul dintre cei care trăiesc drame cu conotații etnico-identitare. La fel, detaliile despre generalul Karg, unul dintre personajele romanului, sunt preluate din Ordinul de zi ofițeresc al Comandantului Suprem al Honvezimii Regale Maghiare, semnat la Budapesta la 23 iulie 1917 de contele Karg, prin care Emil Rebreanu fusese condamnat „la moarte prin spânzurație. Această sentință, întărindu-se prin semnătura comandantului de Mare Unitate respectiv, s-a executat la Ghimeș, în ziua de 14 mai 1917, ora 10 p.m.” (MS. 144577).

Discuția esențială care propune instrumente de lucru are în centru conștiința națională, văzută ca schemă cognitivă ce poate fi aplicată nu doar spațiului românesc, ci și națiunilor parte a imperiilor. În Ms.2541, f.222, păstrat la Biblioteca Academiei Române și reprodus în ediția critică citată, Rebreanu descrie conștiința națională:

odinioară, chiar cu 50 de ani în urmă, asemenea discuții nici nu s-ar fi putut pune în nicio armată din lume; conștiința națională e ceva nou... internaționalismul a produs naționalismul, adică internaționalismul material a produs naționalismul material. Internaționalismul religios, cu baza de iubire, a avut ca rezultat un naționalism sufletesc. (Rebreanu, 1972, p. 349)

În același context, constatăm prin consultarea manuscriselor că, pe harta pe care o desenase Rebreanu înainte de scrierea romanului, care conține poziționarea camerelor, popotei, locuinței și comandamentului diviziei, aflate pe o uliță, apar trei identificări: Internaționala urii – Gross, Internaționala crimei – Varga,

Internaționala iubirii – Cervenco. Cele trei personaje sunt ipostaze ale viziunii, căci întruchipează raportări distincte la ideea de națiune – libertate, structură triadică a schemei cognitive posibile în fața puterii opresive.

Rebreanu construiește imaginea unui personaj care crede că prin anarhie se poate obține libertatea. Gross „[e]ra ovreu și inginer la o fabrică de mașini din Budapesta” (Rebreanu, 1972, p. 50), propovăduia eliberarea tuturor națiunilor:

Și atunci, peste tranșeele pline de sânge, peste granițele brăzdate cu morminte, toți oropsiții, toți răzvrățiții, își vor strânge mâinile și, într-un avânt nimicitor, se vor întoarce împotriva celor ce-i exploatează de mii de ani, și în sângele lor buhăit de trândăvie vor înmuia steagurile păcii și ale lumii noi. (Rebreanu, 1972, p. 52)

Lumea trebuia distrusă din temelii prin ură, în viziunea lui Gross, pentru că „ura va zdrobi minciuna care otrăvește lumea!” (Rebreanu, 1972, p. 208). Pledând pentru sinceritate și pentru brutalitatea acesteia, personajul întruchipează o atitudine viabilă pentru societatea confruntată cu Primul Război Mondial, dar și cu pornirile antisemite din epocă. El îl acuză pe Bologa de șovinism și, implicit, de ipocrizie, aruncându-i în față adevăruri pe care cititorul le constată prin intermediul lui, precum faptul că „[a]i fi ucis bucuros și cu entuziasm o mie de muscali sau italieni, numai să nu fii silit a trage în ai tăi...” (Rebreanu, 1972, p. 209). Dezumanizarea, ca și crima săvârșită în numele războiului, sunt condamnate cu vehemență.

Varga, aparținând națiunii maghiare, este soldatul care primește orice ordin precum o datorie, fără a pune la îndoială calitatea morală a acestuia. Singura dată când este scurtcircuitată această datorie împinsă la extrem este atunci când Apostol Bologa îl întreabă ce ar face dacă ar trebui să lupte împotriva propriei națiuni. Locotenentul de husari se tulbură, căci întrebarea îl

„încurca” și în logica soldatului nu își avea locul o astfel de perspectivă, deoarece războiul însemna crime fără a putea fi tras la răspundere. Varga este și cel care îl prinde pe Bologa în momentul în care decide să dezerteze, găsește harta cu pozițiile asupra lui, ceea ce îl incriminează definitiv și îi aduce condamnarea la moarte prin spânzurare.

Cervenکو reprezintă a treia ipostază prin care este descrisă atitudinea pacifistă în mijlocul iureșului războiului. Despre el aflăm: „Era rutean, profesor la un liceu din Stanislau. În fața ofițerilor trecea ca un fel de menonit, fiindcă în doi ani de război nicio dată nu pusese mâna pe vreo armă, ci mergea în lupte numai cu un băț de trestie și cântând cântece bisericești” (Rebreanu, 1972, p. 48), nedorind să omoare pe nimeni, dintr-o iubire mare pentru ființa umană.

Cele trei scheme cognitive pe care le întruchipează personajele definesc instrumentul pentru managementul experienței războiului, în care fiecare ființă se poate regăsi, o experiență-limită care marchează umanitatea periodic. Este o formă prin care, crede Rebreanu, literatura te pregătește să reacționezi în fața unor evenimente majore, un exercițiu de antrenament. Un fragment care redă gândurile lui Bologa este elocvent, propunând chiar o astfel de hartă – schemă cognitivă care reiese din literatură și poate sau nu să urmeze întocmai viața reală:

Cineva s-a așezat la masă, plin de încredere în cunoștințele și experiențele sale de viață, și a decretat că oamenii trebuie să fie așa și așa, că e bine când faci cutare lucru și e rău dacă faci cutare. Și, în schema lui, acel cineva vrea să vâre cu sila sufletele vii, să le încătușeze, parcă viața s-ar modela după dorințele sau concluziile cuiva. Dar viața merge mereu înainte, nepăsătoare, sfâșiind nu numai sistemele savanților, ci chiar mințile oamenilor, plâsmuind în fiecă clipă situații noi, idei noi, pe care fantezia liliputană omenească niciodată nu le va putea înțelege și cu atât mai puțin prevedea. (Rebreanu, 1972, p. 109-110)

Scriitorul este văzut ca un demiurg decăzut, singurul creator cu adevărat real fiind, în viziunea lui Rebreanu, însăși viața. Experiența trăită este cea care poate distruge sisteme și submina mințile umane, pentru că pune ființa umană în fața unor situații neprevăzute. Așadar, cunoașterea este reală doar în măsura în care este trăită, nicidecum dobândită prin mijlocitori. Cu toate acestea, romanul devine o astfel de experiență care, chiar dacă nu este trăită, produce scheme cognitive ale cunoașterii: „cunoașterea literară nu există în cărți, care oferă doar oportunitatea de a o dobândi, ci în schema cognitivă pe care toți indivizii trebuie să o construiască pentru ei înșiși” (Bjornson, 1981, p. 59).

Asociat, prin subiectul dezbătut și prin momentul publicării – înaintea destrămării Imperiului Austro-Ungar –, unui alt roman clasic, care a făcut carieră în secolul al XIX-lea, *Le mie prigionieri* de Silvio Pellico, dar și sentențiozității ibseniene (Călinescu, *Liviu Rebreanu*, studiu critic, 1939), romanul *Pădurea spânzuraților* realizează, iată, o hartă conceptuală care se pliază și pe una reală, desenată de scriitorul însuși și păstrată în manuscris. Martin Bruckner (2006) asociază formării identității naționale relația cu studiile geografice. Astfel, referindu-se la revoluția geografică în America între 1680 și 1820, Bruckner constată rolul important al hărților și caracteristica a ceea ce numea „alfabetizare geografică” (*geographical literacy*), care „a servit unui rol simbolic, cognitiv și pedagogic”²⁰ (Bruckner, 2006, p. 23). Scriitorul român realizează, în *Pădurea spânzuraților*, această componentă prin care recursul la harta ficțională și, ulterior, la asocierea ei cu cea reală, trimite la conturarea unei identități naționale românești. Privirea naratorului are o componentă cinematografică, trecerea de la static la dinamic făcându-se abrupt.

²⁰ „served a symbolic, cognitive, and pedagogic role”.

„Cartograful” de la începutul romanului este caporalul:

Priveliștea îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta era cimitirul militar, înconjurat cu sârmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stânga, la câțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... (Rebreanu, 1972, p. 7)

Și în harta prezentată, cele două cimitire sunt desenate față în față, locul execuției fiind inserat între cele două. Celelalte elemente cartografiate imaginar sunt „turnul bisericii, spintecat de un obuz” (Rebreanu, 1972, p. 8), precum și calea ferată: „Spre mieznoapte se vedeau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început și fără sfârșit” (Rebreanu, 1972, p. 8). Axa centrală a satului este „[ș]oseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe câmpul mohorât, venea din apus, trecea prin sat și se ducea tocmai pe front” (Rebreanu, p. 8). Acesta poate fi vizualizat în harta desenată de Rebreanu, pentru conturarea spațiului narativ.

Scena inițială se petrece în satul Zirin, pe care, la o căutare pe hărțile militare din Primul Război Mondial, când are loc acțiunea, îl regăsim cu același nume, localizat în Belarusul de astăzi. Pe site-ul gutenberg, Zirin apare ca fiind situat pe linia frontului Karelichy, Zirin, Lachavičy spre Lipsk. Sunt menționate și detalii istorice, precum faptul că Leopold de Bavaria a suferit o înfrângere la Zirin, „pe râul Servech”, la nord de Baranavičy, în timpul luptelor armate din 1916. Reperele spațiale sunt concrete, precum „satul Zirin”, „turnul bisericii”, „ruinele gării”, șoseaua, elemente ce definesc un peisaj de război.

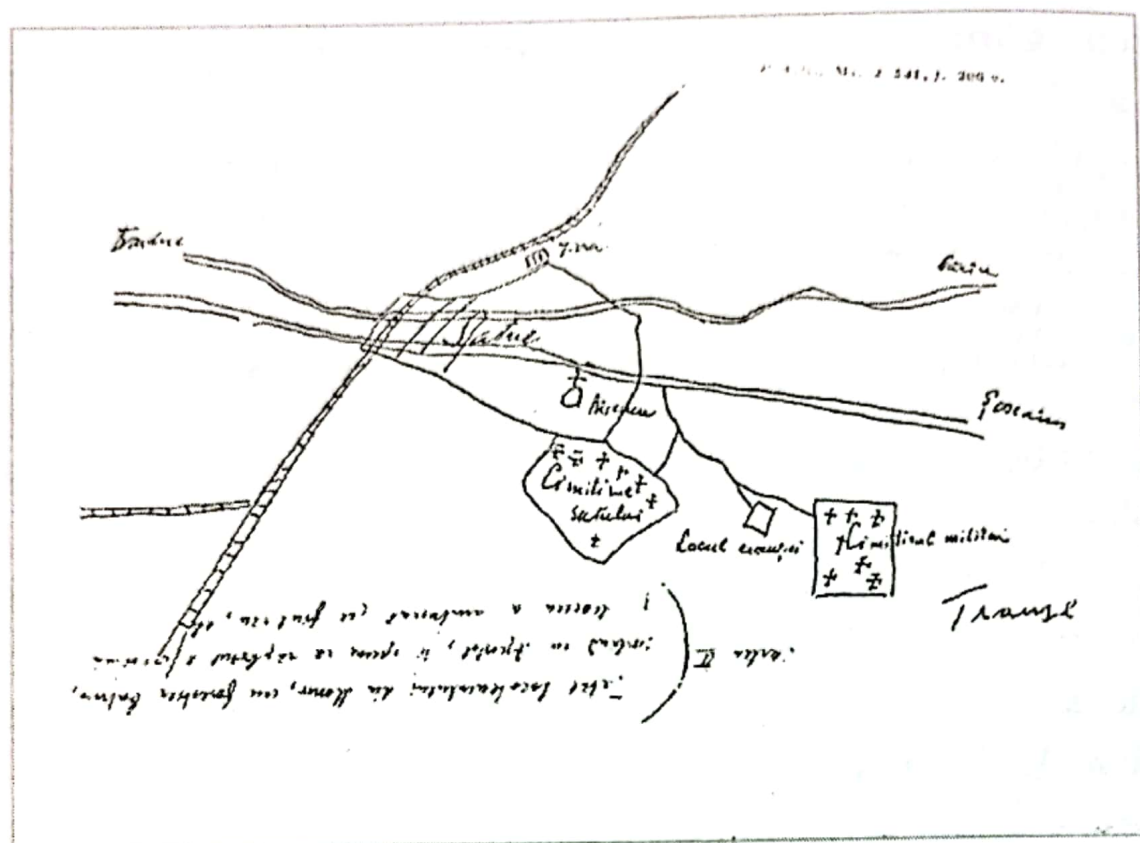


Figura 9. Locul execuției: hartă desenată de Liviu Rebreanu

Rememorarea copilăriei aduce în discuție o descriere a spațiului intim, a casei părintești din Parva: „Casa avea încăperi multe, cu mobile vechi, severe, amestecate, și o curte mare, cu acareturi în fund, și mai încolo, o grădină ce mergea până la Someșul cu ape gălăgioase” (Rebreanu, 1972, p. 26). Conform datelor geografice, prin Parva trece un afluent al Someșului, Rebra, așadar sunt menționate aspecte legate de geografia locului concret. Dinspre spațiile rurale se face trecerea și spre cele urbane, care sunt amintite mai ales când sunt aduse în discuție profesii sau aspecte legate de educație. De exemplu, mama personajului principal „a crescut în internatul de fete din Sibiu”, iar tatăl își mută „cancelaria avocațială, fără mulți clienți, din Sibiu” în Parva (Rebreanu, 1972, p. 27), studiile lui Apostol Bologa la Budapesta „într-un «colegiu studentesc» la Budapesta, ceea ce înseamnă pensiune completă și

chiar câteva coroane pe lună, de buzunar” (Rebreanu, 1972, p. 36). Nostalgia personajului după locurile natale se observă în afirmații precum: „Dealurile din jurul Budei le cunoștea întocmai ca împrejurimile Parvei...” (Rebreanu, 1972, p. 38). Ca participant la război, Apostol Bologa face planuri, observă hărți. Este o dublare a elementului cartografic prezent în roman: în cameră se afla „masa improvizată, cu hărți, compasuri, cărți și niște farfurii goale” (Rebreanu, 1972, p. 58). Personajele sunt de naționalități diferite, înrolate în armata austro-ungară. Klapka este născut în Znaim, în Cehia (Znoim sau Znojmo este un spațiu real, pe care Rebreanu l-a documentat cu siguranță). Într-o discuție pe care Bologa o are cu preotul Constantin Boteanu, este introdus un spațiu simbolic al romanului, localitatea Făget-Ghimeș: „Apoi tocmai lângă Făget, unde e comanda cea mare, nu știu cum îi zice la cătanie (...). E românesc? stăruie Apostol. Parte și parte... Noi îi zicem Lunca, dar pe ungurește se cheamă...” (Rebreanu, 1972, p. 124) și discursul este întrerupt fără a afla numele în maghiară al localității. Apelând la resursele istorice și geografice ale locului, aflăm că pe harta frontului din 1916 apare localitatea Lunca, în perimetrul militar descris. Numele maghiar al localității Lunca, Gyimesközéplok, este cel pe care personajul Apostol Bologa nu îl lasă pe preot să îl pronunțe. Pe parcursul întregului roman, spațiul folosește pentru a crea tensiune între cele două porniri contradictorii ale personajului: datoria de a-și respecta jurământul militar, depus la înrolarea în armata austro-ungară și datoria de român, de a nu ucide conaționali, care se aflau în armata de dincolo de frontieră. Dubla denumire a localității Lunca – Gyimesközéplok menține la cote intense conflictul interior al personajului. Există și o ipostază a personajului-căutător, care se ghidează după o hartă, ca pentru a găsi busola în necunoscut. Este un prilej potrivit pentru narator să descrie spațiul geografic al satului Lunca:

Apostol Bologa porni călare, cu harta în mână... Lunca era sat lung, pe malul drept al unui râuleț gălăgios, strâns ca în clește între două rânduri de dealuri îmbrăcate cu brazi și fagi, amestecați. Șoseaua trecea prin mijlocul satului, iar calea ferată – prin dosul caselor, prin grădini și livezi ce se urcau pe coastele piezișe. Împrejurul gării valea se lărgea ca un fund de cazan, dar dincolo de sat se strâmta iar până la gura văii, care coboară dintre munți, în stânga. Calea ferată și șoseaua treceau peste pârâu pe un pod comun, cârpit de curând. (Rebreanu, 1972, p. 134)

Harta narativă pe care o realizează Rebreanu este întocmită în urma experienței proprii în explorarea spațiului concret. Scriitorul mărturisește că romanul s-a născut în urma expediției la Făget-Ghimeș, realizată pentru a descoperi mormântul fratelui său Emil. În perioada scrierii, istoric vorbind, Făgetul era pe frontiera Imperiului Austro-Ungar cu Țările Române. Rebreanu procedează ca în cazul celorlalte romane, printr-o cartografiere simplă a unui spațiu-cadru al evenimentelor narative. În *Mărturisiri*, scriitorul explică harta traseului pe care merge în căutarea mormântului fratelui spânzurat pe front, despre care aflate că luptase „pe frontul românesc împotriva românilor, a încercat să treacă la români; a fost însă prins, condamnat și executat prin ștreang, încă din mai 1917 (...), l-am descoperit în sfârșit la Ghimeș, într-o livadă, la marginea fostei frontiere (...) Am trecut în satul vecin, în Făget, unde a avut ultima reședință” (Sasu și Vartic, p. 195). Sunt incluse astfel în roman cadrele geografice identificate la fața locului, care vor servi la construirea spațiului narativ. Matthew Farish, în *Modern witnesses: foreign correspondent, geopolitical vision, and the First World War*, analiza astfel abordarea spațială a primei conflagrații mondiale:

explozia temporalității și rolul puternic al granițelor indică faptul că Primul Război Mondial poate fi abordat util dintr-o perspectivă spațială, mai degrabă decât ca un eveniment cu o structură sistemică

și o teleologie. Multe dintre spațiile războiului păreau să despartă atât observatorii, cât și participanții de o experiență geografică trăită, înrădăcinată în relații anterioare între loc și spațiu.²¹ (Farish, 2001, p. 278)

În același sens, observăm că personajul masculin este plasat în situații de război, ceea ce generează în viziunea lui Farish două efecte decisive privind poziționarea corpului în spațiu: „În primul rând, individul (masculin) este plasat într-un peisaj dezordonat, suprarealist și sfărâmat (...) alienat de propriul său corp”, la „al doilea (...) rezultatul a fost o stare mașinală de narcoză sau hipnoză disciplinată – o condiție prostetică de cyborg”²² (Farish, 2001, p. 278). Apostol Bologa, din *Pădurea spânzuraților*, parcurge aceste două ipostaze în relația cu spațiul, la care se adaugă una. Prima poziționare este generată de asocierea spațiilor și întoarcerea într-un trecut îndepărtat, în locurile copilăriei, în localitatea Parva. Alienarea este evidentă în momentele de extaz mistic, când el nu mai aparține propriului corp. O revenire se produce în momentul trăirii idilei cu Ilona. A doua etapă identificată de Farish, „starea mașinală”, „condiția de cyborg”, este, în cazul personajului analizat, prima etapă, în care asistă la spânzurarea lui Svoboda, în apropierea satului Zirin. Cea de-a treia este legată de momentul dezertării care echivalează cu o împăcare cu sine, în care corpul părăsește spațiul, devenind neimportant, căci Apostol Bologa este condamnat la spânzurare pentru vina de a nu fi vrut să lupte împotriva românilor, națiune căreia simțea că îi aparține, în ciuda sentimentului de dezechilibru generat de înrolarea în armata austro-ungară.

²¹ „the explosion of temporality, and the powerful role of boundaries all indicate that the First World War can be usefully addressed spatially, rather than as an event featuring a systemic structure and teleology. Many of the war's spaces appeared to separate both observers and participants from a lived geographical experience rooted in earlier relations between place and space”.

²² „First, the individual (male) is placed in a disordered, surrealistic, and shattered landscape (...) alienated from his own body”, „the second (...) the result was a machinic state of disciplined narcosis or hypnosis – a prosthetic, cyborg condition”.

O hartă cognitivă poate fi identificată, conținând două direcții importante: prima este legată de identificarea așa-numitelor „granițe-fantomă”, Transilvania, regiunea în care se petrece acțiunea fiind reprezentativă pentru harta mobilă a Europei. Avem în vedere definiția a ceea ce reprezintă granițele-fantomă sau spațiile-fantomă:

ele desemnează performativitatea teritoriilor istorice preexistente. Fostele teritorii istorice au capacitatea de a modela atât experiența, cât și imaginația unui grup social și, în consecință, de a stabili modele regionale într-un domeniu specific. Această capacitate nu este permanentă, ci limitată la momente istorice specifice. Granițele-fantomă și spațiile-fantomă apar și dispar în funcție de circumstanțele istorice și geopolitice.²³ (Hirschhausen *et alii*, 2019, p. 386).

Constatăm că apartenența lui Apostol Bologa la națiunea română este esențială în romanul lui Rebreanu și reprezintă firul roșu care leagă evenimentele narative, chiar dacă teritoriul în care trăia aparținea unui alt stat. Granița care separa Ardealul de spațiul românesc, deși pentru o perioadă, reală, a devenit ulterior fantomatică. Moștenirea istorică și relațiile sociale care se stabilesc sunt parte a unui proces amplu, pe care Rebreanu l-a trăit pe cont propriu și pe care l-a transpus narativ în roman. În cazul personajului scriitorului român putem vorbi despre o variantă a acestui concept, „granițele-fantomă” care devin „granițe mentale”, căci singura realitate pe care o recunoaște este cea interioară, de apartenență la o singură națiune. Pentru el, limita pe care nu o poate depăși este aceea de deșrădăcinare, de renunțare la identitatea

²³ „they designate the performativity of previously-existing historical territories. Former historical territories have the capacity to shape both the experience and the imagination of a social group and, consequently, to establish regional patterns in a specific domain. This capacity is not permanent but limited to specific historical moments. Phantom borders and phantom spaces appear and disappear depending on the historical and geopolitical circumstances”.

primară culturală, aceea de a fi român, care echivala, în viziunea sa, cu o anulare de sine. Este adus în discuție inclusiv criteriul lingvistic, în roman explicația motivului pentru care Apostol Bologa rupe logodna cu Marta fiind legată de faptul că aceasta a vorbit ungurește, ceea ce explică această graniță mentală ce devine motorul acțiunilor personajului.

Pentru Apostol Bologa, harta mentală avea o altă componentă, alte repere decât cele existente legal, oficial. Puterea este cea care definește apartenența la un spațiu sau la altul, la fel cum războiul este o urmare a exercitării exacerbate a puterii:

Aceste viziuni locale asupra viitorului sunt de asemenea influențate de hărțile mentale care provin din niveluri superioare de putere. Cunoștințele hegemonice definesc, printre altele, „centrul” și „periferia”, precum și regiunile „moderne” și „arhaice”. Prin urmare, acestea prescriu geografiile viitorului pentru societățile locale, care le internalizează mai mult sau mai puțin liber. Astfel, populațiile locale identifică spațiile potențiale de dezvoltare și își definesc orizonturile viitoare în ce privește granițele implicit definite de hărțile mentale.²⁴ (Hirschhausen *et alii*, 2019, p. 370)

Regiunea Transilvaniei se supune unui astfel de regim, căci avem de-a face cu ipostazierea unei cartografii create pe baza criteriului lingvistic, precum și a unei istorii culturale. Apostol Bologa este urmaș al răsculaților de la 1907 și al memorandiștilor. Această referință este latentă în textul romanului, sugerându-se permanent ruptura între situația de fapt și trăirea interioară a personajului

²⁴ „These local visions of the future are also influenced by mental maps originating from higher levels of power. Hegemonic knowledge defines, among other things, the «center» and «periphery», as well as «modern» and «archaic» regions. It accordingly prescribes geographies of the future to the local societies, which more or less freely internalize them. The local populations thus identify potential developmental spaces and define their future horizons in terms of the borders implicitly defined by the mental maps”.

principal. Evoluția psihologică a protagonistului constă în dezvoltarea unei cartografii mentale, descoperite pe măsura evenimentelor exterioare. Războiul devine un catalizator care îndeamnă ființa umană să descopere în propria ființă „mistere neașteptate” și să ia „decizii neașteptate”.

A doua direcție de analiză identifică, într-o perspectivă geocritică asupra locurilor situate pe linia întâi în Belarus, Polonia, Ungaria, Italia, care pot fi observate folosind informațiile din roman, „granițe-fantomă”. Astfel, sunt introduse spații care definesc liniile frontului, spitalele de campanie, orașe reprezentative, sate²⁵ care aparțineau rețelei națiunilor îngrădite de Imperiul Austro-Ungar. Personajul se raportează dual la hartă. Este prezentat în două ipostaze: când urmărește inamicul rus, pentru a evidenția pozițiile armatei și a distruge reflectorul: „Se uita pe hartă și vedea numai degetele căpitanului, ținând compasul și mișcându-se de ici-colo, desenând o umbră ciudată, în formă de spânzurătoare...” (Rebreanu, 1972, p. 66). În această situație, el rămâne ancorat într-un sistem de cartografiere militară. Apoi, semnele hărților se încifrează, căci harta nu mai este un mijloc de orientare, ci se transformă, pentru Apostol Bologa, într-o povară, o experiență ratată, un simulacru al existenței, în care viața trebuie trăită, fără subterfugii: „Își rezemă capul pe palme, privind liniile, punctele, unghiurile însemnate pe hartă. I se păreau niște semne cabalistice și se mira cum le-a putut înțelege până azi” (Rebreanu, 1972, p. 66).

A doua ipostază este cea în care Apostol Bologa dezertează și este prins cu o hartă a pozițiilor armatei austro-ungare. De data

²⁵ Personajul acționează ca un cartograf, cu ajutorul lui cititorul descoperind o întreagă regiune. De la Lunca, până la Făget ori Ghimeș, acesta identifică în teritoriu spațiile prin care trece. Pentru o demonstrație în acest sens, vezi Alina Bako, „O hartă posibilă: de la spațiul real la cel ficțional. Cazul romanului rebrenian”, în *Incursiuni în imaginar*, p. 163-176.

aceasta, „[n]u mai era o schiță aproximativă și învechită, ca odinioară, ci harta adevărată, precisă, în care se putea citi locul tuturor unităților, începând de la companii, ba pe alocuri chiar de la plutoane” (Rebreanu, 1972, p. 202), aceeași hartă pe care o ia din întâmplare, sub imperiul emoțiilor, când își ia rămas-bun de la Ilona, fata de care se îndrăgostise, fiica grovarului Vidor. Harta este cea care îl incriminează când este prins de Varga, un document care confirmă, în viziunea procurorului, intenția de a trăda.

În aceeași direcție, prin care geografia reală este inserată în cea ficțională, cunoașterea reiese din folosirea unor documente istorice, precum cele ce redau liniile frontului din timpul Primului Război Mondial, dar și amplasarea unor evenimente în aceste spații. Încă din primele pagini, este identificat satul Zirin, pe frontul rusesc, unde se petrece execuția lui Svoboda, soldatul ceh la a cărui condamnare participase și Apostol Bologa. Un alt reper geografic de acest fel este legat de biografia lui Cervenko, care fusese profesor la un liceu în Stanislav. Căutând pe hărțile din Primul Război Mondial, constatăm că orașul Stanislău era așezat pe linia frontului, fiind câmp de bătălie între armata austro-ungară și cea rusească. Doar în noiembrie scapă de influența Imperiului, odată cu destrămarea acestuia. Alegerea orașului respectiv de către Rebreanu are legătură cu preferința acestuia pentru realismul documentar.

Parcursul preotului Constantin Boteanu reprezintă o altă ipostază a hărții mentale pe care a creat-o războiul. Arestat pentru faptul că era român într-o localitate de frontieră, este dus în Ungaria, lângă Debrecen, nevoit să găsească o cale de înțelegere cu autoritățile pentru a-și proteja familia. Pentru el, granița se mută de la Făget-Ghimeș – Lunca, teritorii românești în imaginarul colectiv, deși aparțineau Imperiului Austro-Ungar mult spre vest, într-un oraș care mental era integrat Ungariei.

Personajele sunt astfel angrenate într-un mecanism complex de constituire a unei cartografii cognitive, ai cărei termeni sunt multiculturalismul, experiența, naționalismul și războiul. Există o interdependență între aceste noduri narative, care produce cunoaștere, născută din literatură. În același timp, așa cum am demonstrat, fluxul funcționează și în sens invers, dinspre științe precum geografia, istoria, arta militară.

Concluziile care se nasc din studiul acestui roman evidențiază faptul că *Pădurea spânzuraților* propune o ipostază a realității trăite nu numai de români, ci de mai multe națiuni în timpul Primului Război Mondial, cititorul contemporan extrăgând un tip de cunoaștere ficționalizată, dar cu atât mai importantă pentru sensibilitatea omului modern. Referințele la datele istorice concrete, la spațiile geografice prin care personajele umblă, în căutarea unor detalii biografice ce trebuie confirmate ori pentru a scoate în evidență ideea națiunilor și a războiului ca eveniment distrugător, generează un model cognitiv pentru a privi lumea, prin lentilele începutului de secol XX, dar mai ales din perspectiva conglomeratului multicultural căruia îi aparținea Transilvania. Scriitorul român confirmă o viziune de ansamblu asupra felului în care conștiința națională începea să se dezvolte, formată încă din secolul al XIX-lea, dar și aplicarea unui punct de vedere cu ancorare în resursele documentare, așa cum am demonstrat mai sus.

O altă concluzie importantă, care, de fapt, este o deschidere oferită de cercetarea noastră, este studiul în literatură al reflectării granițelor-fantomă, ideea ce poate fi demonstrată prin recursul la rolul Transilvaniei, precum și al regiunilor Moldovei și Valahiei, înainte de unirea din 1859. A vedea cu ochii minții granițele fantomatice care separă teritoriile și, implicit, ființele umane este posibil și prin intermediul evenimentelor narative discutate în romanul de față. Granițele reale, cele oficiale și cele fantomatice –

mentale – pot fi observate și pe baza ficțiunii, în măsură să ofere părți de arheologie a gândurilor personajelor.

Cea de-a treia concluzie pe care o avem în vedere este legată de punerea în evidență a relațiilor pe care romanul românesc le are cu spațiul european, și, implicit, observarea unei rețele dense care creează un peisaj global complet, din care spațiul est-și sud-est-european nu puteau lipsi.

Itinerare germane și arhitecturi mănăstirești

Folosind sintagma lui Westphal prin care acesta atribuia scriitorului calitatea de a fi un fel de „demiurg al locurilor” (2007, p. 158), vom constata, pe măsură ce vom dezvolta analiza de față, faptul că romancierul român oferă, prin caietele de creație, mai multe informații despre ceea ce a stat la baza procesului de documentare, inclusiv pentru scrieri mai puțin discutate.

Apărut în foileton timp de 41 de zile în revista *Adevărul*, începând din 22 ianuarie 1925, „romanul inedit” *Adam și Eva* purtase inițial titlul *Șarpele*, Rebreanu amintind de acesta în corespondența cu soția sa. O altă variantă de titlu – *Mirza* – apare în manuscrisele autorului. Numele ales trimite la contele Mirza, proprietarul castelului de la Chiuza, personajul feminin fiind asociat cu fiica acestuia. Este cunoscută și mărturisirea lui Rebreanu cu viziunea acestuia din Iași, de pe strada Lăpușneanu, și primul titlu care era legat de Myrrha, cunoscută din antichitatea greacă: „o femeie cu totul necunoscută pe care am văzut-o acum șase ani, pe strada Lăpușneanu, și pe care am avut impresia că o cunosc de când lumea. De atunci datează prima schiță a acestui roman; îi ziceam *Myrrha*, nume care a dispărut de tot” (Sasu și Vartic, 1988, p. 41). Numele *Mirza* trimite și la personajele din bine-cunoscuta dramă

în versuri *Der Traum ein Leben* sau „basm dramatizat”, aparținându-i lui Franz Grillparzer, care fusese reprezentată pe scenă 1834 la Burgtheater, în Viena. Aceasta spune povestea lui Rustan și Mirza, în care șarpele apare ca un personaj care înșală, iar confuzia romantică între vis și realitate este specifică ficțiunii de secol XIX. Deși se conturează în registrul dual al binelui și al răului, dezbătând în sens faustic ce înseamnă fericirea (de altfel, Rustan se întreabă dacă faima este sursa fericirii), drama propune și o poveste de dragoste neîmplinită. Nu putem să nu facem referire și la cele două personaje ce amintesc de prima frază a lui Voltaire din *Alb și negru* (1764):

Toată lumea din provincia Kandahar cunoaște aventura tânărului Rustan. El era fiul unic al unui mirza din țară: este ca și cum am spune că era marchiz printre noi sau baron printre germani. Mirza, tatăl său, avea o avere respectabilă. Trebuia să-l căsătorească pe tânărul Rustan cu o domnișoară sau *mirzasse* de aceeași condiție.²⁶ (Voltaire, 1966, p. 5)

Asocierea statutului social cu numele Mirza este potrivită și romanului lui Rebreanu, pentru care personajul feminin este văzut într-un spațiu familiar, dar în același timp straniu. Putem bănuî o anticipare a temei centrale a metempsihozei, Mirza devenind un fir roșu al narațiunii. De spațiul geografic se leagă Rebreanu când localizează unele evenimente narative, din varianta inițială a romanului intitulat *Mirza*, în grădina castelului de la Chiuza. Se pare că legăturile prozatorului cu localitatea Chiuza

²⁶ „Tout le monde dans la province de Candahar connaît l'aventure du jeune Rustan. Il était fils unique d'un mirza du pays: c'est comme qui dirait marquis parmi nous, ou baron chez les Allemands. Le mirza, son père, avait un bien honnête. On devait marier le jeune Rustan à une demoiselle, ou mirzasse de sa sorte”.

sunt pe linie paternă, Vasile Rebreanu, tatăl romancierului, fiind originar din satul amintit.

Trebuie să avem în vedere și citatul ales drept motto al romanului și pe care Rebreanu i-l atribuie lui Kant: „Man muss nicht alles glauben was die Leute sagen; man muss aber auch nicht glauben das sie es ganz ohne Grund sagen”. Nu putem să nu observăm rădăcina îndepărtată a textului citat în filosofia latină, care se aseamănă, în prima parte a frazei cu „Licet, quod cuique libet, loquatur, credere non est necesse” din Cicero, *Philippicae orationes* 1,13,33 (germ. *Mag jeder reden, was ihm beliebt, man muß ihm ja nicht glauben*). Suprapunerea ideilor nu este întâmplătoare, cu atât mai mult cu cât este cunoscut interesul lui Kant pentru eclecticul Cicero. Constatăm că și romanul lui Rebreanu se conturează în aceste două spații: cel romanic și cel germanic. În completare, precizăm că singura traducere din perioada imediată publicării este în limba italiană, cu titlul *Servilia. Romanzo*, apărută la Milano în 1929 și realizată de Enzo Loreti, ceea ce demonstrează importanța pe care o dă Rebreanu capitolului în care se descrie spațiul latin.

Vom trasa, așadar, un parcurs grafic al romanului, observând modul în care geografia spațiului se construiește. Munca de documentare este mărturisită ca o povară, dar, în același timp, se aduce în prim-plan raportarea permanentă la istoria concretă, ficțiunea devenind o metarealitate:

Adevărat că e și nespus de greu ceea ce fac eu acum. Inspirația se izbește în fiecare clipă de piedici de necunoaștere a cutărui amănunt al epocii. Așa, de pildă, pe eroul meu în anul 3000 î. Chr. trebuie să-l fac mare agricultor. Ei bine, sunt o groază de amănunte, pentru care trebuie să consult mereu izvoare. Exista pe vremea aceea plugul și cum era? Cum erau casele? Ce mobilier aveau?... Apoi, unde pui încurcătura cu numele. În cărți se întrebuintează de obicei numele de azi ale orașelor sau cele din epoca greco-romană; mie îmi trebuie cele vechi egiptene. (Fanny Liviu Rebreanu, 1963, p. 158)

Receptarea romanului, încă de la apariție, a suscitat această pendulare între sucombarea realismului în fața unui proiect oniric și pierderea tezei inițiale, fanteziste, în fața viziunii realiste, dominante, de care nu poate scăpa Rebreanu. Astfel, Pompiliu Constantinescu observă că ar fi fost posibilă „o nouă formulă de roman (...), o operă de fantezie pură (...), viziunea sa realistă distruge sinteza fanteziei pure” (1925), Felix Aderca notează că „[f]antasticul d-lui Rebreanu e alcătuit din același material, pe care-l are din belșug; amănuntul crud, realist, curba mare, sumară, instinctuală” (1927). Șerban Cioculescu îl încadrează în categoria „romanului metafizic” în care apare „saturația de cotidian a roman-cierului realist și oarecare bovarism, adică nevoia de a se concepe altul decât este în realitate” (1936). În aceeași direcție merge și G. Călinescu pentru care „fuga de realitatea tipică este învederată în *Adam și Eva*, care nu este un roman, ci un fel de poem metafizic. Tema e o veche predilecție a romantismului” (1939). Condamnarea în stilul epocii este evidentă în formulări precum cea a lui Ov. S. Crohmălniceanu: „*Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Crăișorul* se desprind de realitățile vieții, de preocupările maselor populare. Scriitorul face o serie de concesii gustului burghez”, „prozatorul își oferă sub încuviințarea istoriei adevărate orgii naturaliste” (1953). Ion Vlad observă „liniile mari ale realismului epic și ne face să reținem că documentul nu anulează ficțiunea. Dimpotrivă, o stimulează” (1970), iar Petru Popescu identifică așa-numitul „paradox al lui Rebreanu” prin „fuga de realitatea imediată” (1970). Ceea ce vom constata prin abordarea geocritică este că, într-adevăr, Rebreanu nu renunță nicio clipă la subordonarea textului realității, chiar dacă vorbim despre una istorică.

Sursele de inspirație pentru roman sunt două: pe de o parte, două viziuni feminine, prezentate de Rebreanu în mărturisiri, precum „o scenă trăită prin septembrie 1918, la Iași. Pe strada

Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întâlnit o femeie cu umbrelă. (...) Până ce am ajuns acasă în strada Păcurari, am și botezat-o pe necunoscuta mea cu un nume romanțios. (...) Împlinisem paisprezece ani”, dar și

În iarna aceea sosise la Bistrița, unde frecventam liceul german, o trupă ambulantă ungurească, să facă o stagiune de teatru (...) o fetiță fermecătoare, ingenua trupei, de care m-am amoretat nebunește (...). Deodată, pe terasă apare o fată superbă, într-un costum ca în piesele istorice, mă zărește și coboară sprintenă pe scările albe, spre mine. (...) Sunt șapte epoci diferite și pentru fiecare a trebuit să consult zeci și, uneori, sute de volume. (...) Cititorul superficial sau nepregătit va găsi șapte nuvele, variații pe aceeași temă. (Sasu și Vartic, 1988, p. 196-200)

Cea de-a doua sursă, de data aceasta prozaică, este legată de căsătoriile tragice ale Nataliei Negru cu poezii Șt. O. Iosif și Dimitrie Anghel și moartea celor doi. Plecând de la imaginea acestei feminități, pe de o parte volatile, pe de altă parte cupide, scriitorul proiectează în epoci diferite imaginea căutării metempsihotice.

Astfel de spații și epoci diferite reprezintă cadrul narativ al romanului, care are un subiect simplu și tratează tema metempsihozei, urmărind reîncarnările succesive, în căutarea împlinirii prin iubire, în șapte capitole. Dincolo de controversa generată de aparenta separare a capitolelor, care a determinat considerarea scrierii drept o suită de nuvele, și de unitatea dată de construcția în ansamblu, ceea ce încadrează textul ca roman, scrierea lui Rebreanu nu a primit prea multe aprecieri.

Cititorul prezentului studiu s-ar putea întreba care este legătura între *Cântecul Nibelungilor* (*Nibelungenlied*, 1204) și opera romancierul român Liviu Rebreanu (1885-1944), cu atât mai mult cu cât distanța temporală este mare. Sau de ce apare planul mănăstirii Lorsch în manuscrisele aceluiasi autor. Ori cum se face că un scriitor român folosește spațiul Germaniei medievale pentru a-și

plasa unele personaje, întocmai ca Herman Hesse în *Narcis și Gură-de-Aur*. Sunt întrebări la care răspundem, adăugând și alte elemente care definesc spațiul germanic și care se regăsesc în romanul *Adam și Eva*.

Circulația temei alese de Rebreanu poate fi urmărită din cadrul național, de la *Avatarii Faraonului Tla* de Mihai Eminescu, prin multiplicări ale acesteia și preluări ori asemănări în scrieri precum *Pelerinul Kamanita* al lui Karl Gjellerup (Premiul Nobel în 1917) sau *Tragedia omului* a lui Madách Imre, asemănare identificată de Tudor Vianu (1964, p. 104-105), însă nu există referințe clare la cele enumerate. Preocuparea pentru tema metempsihoezei a ecranat, de fapt, procedeul de lucru al lui Rebreanu, care demonstrează același stil, documentarea profundă și respectarea aproape exactă a realităților istorice, uneori cu mici erori, așa cum vom vedea mai departe.

Astfel, deși s-a discutat despre influența lui Gerhart Hauptmann și a dramei *Țesătorii* asupra romanului *Răscoala*, nu a fost analizat un filon ce considerăm a fi o influență nemărturisită, și totuși ușor de demonstrat, în romanul *Adam și Eva*, mai ales în capitolul care ne va servi drept studiu de caz în prezenta cercetare, intitulat „Maria”. Este vorba despre un articol publicat de Rebreanu și reprodus în *Opere* (ed. Gheran), în capitolul „Acumulări” (1913-1920), în care romancierul prezintă cartea lui Gerhart Hauptmann *Der Ketzer von Soana* (1918, S. Fischer Verlag). Sunt enunțate idei pe care Rebreanu le aduce în discuție și când prezintă geneza romanului *Adam și Eva*, apreciind faptul că *Ereticul din Soana* „se adresează tuturor. O poveste simplă, romantico-mistică în fond, naturalistă în formă. O pledoarie foarte ademenitoare pentru întoarcerea în sânul naturii și al iubirii și împotriva dogmelor care încorsetează viața și-i răpesc frumusețea” (Rebreanu, 1974, p. 183). Personajul pe care îl descoperă în scrierea lui Hauptmann împrumută trăsături personajelor masculine din *Adam și Eva*.

Unamону este un păstor din Egipt, la fel ca „ereticul” lui Hauptmann, și el „păstor de capre”. Drumul inițiativ pe muntele Generoso își găsește corespondent în spațiul sacru al muntelui Gargano, din Italia, identificat și în romanul lui Rebreanu: „a rătăcit prin Italia, a căutat să urce pe muntele Gargano în vârful căruia se zice că sihaștrii sfinți stau de vorbă cu îngerii” (Rebreanu, 1974, p. 167). Ludovico, personajul lui Hauptmann, propovăduiește apropierea de natură și este ispitit de iubire ca în cântecele medievale franceze, sfârșind încătușat de aceasta și supus, în mijlocul naturii, finalul nefiind totuși tragic, ca în *Tristan și Isolda*. În schimb, Rebreanu îl pedepsește pe Adeodatus, personajul-călugăr ce seamănă cu preotul Ludovico, creat de Hauptmann, tot un eretic prin dragostea vinovată pe care o nutrește pentru Maria, întruchipată în icoana Fecioarei Maria. Personajele și imaginația lui Rebreanu pendulează între spațiul germanic – orașul de unde provenea pustnicul, Niersteyn (Nierstein) și cel italian, muntele Gargano, cu localizare spațială concretă. Spațiul real al muntelui Gargano se află în regiunea Puglia din Italia și are o încărcătură religioasă importantă, fiind numit și „Muntele îngerului”. Legenda spune că arhanghelul Mihail s-a arătat în acest loc, epifania făcând din Gargano un loc de pelerinaj, întocmai celui pe care îl face și personajul rebrenian.

„Tainele naturii” din proza lui Hauptmann îl impresionaseră pe Rebreanu, din moment ce le amintește ca merit absolut al acesteia, iar Adeodatus, personajul din *Adam și Eva*, este tot un pustnic ce refuză civilizația, renunțând la învățătură și așteptând apocalipsa:

Își zicea că toată tulburarea numai cărțile i-au pricinuit-o, deschizându-i ferestrele altei vieți, cu ispitiri și păcate. Cine trăiește pentru Isus, n-are trebuință de învățătură, ci numai de credință. Adevăratul suflet cernic se ferește de prilejurile care-i pot zdruncina credința. Întocmai cum spuneau și ceilalți frați disprețuitori ai bibliotecii. (Rebreanu, 1974, p. 132)

Personajul lui Rebreanu are o sursă de inspirație și în Hans Böheim din Niklashausen, un țăran care a îndemnat la revoltă și a sfârșit tragic în regiunea Franconia (situată în zona central-sudică a Germania), idee ce apare în manuscrisul nr. 2535 f.337, scriitorul român preluând originea din popor a acestuia, viziunea cu Fecioara Maria și atitudinea asupra clerului. Asocierea este explicită și prin numele tatălui lui Hans, Michel Boenheim, care amintește de acest, Hans Böheim din secolul al XV-lea. Referința aceasta nu este întâmplătoare, ținând cont că Rebreanu studiase revoltele și istoricul acestora. Félix Ragon sintetizează rolul pe care l-a avut personajul în secolul al XV-lea: „În 1471, un anumit Hans Böheim adunând treizeci și patru de mii de bărbați, predicând abolirea impozitelor funciare, înlăturarea tuturor autorităților spirituale și cele ale timpului, și egalitatea tuturor, a cucerit Würzburg”²⁷ (Ragon, 1845, p. 432). Ca acesta, Adeodatus este fiul unui țăran, dar are viziuni în prezența icoanei Fecioarei Maria. Rebreanu preia, așadar, câteva trăsături ale figurii istorice și le transpune lucid în creația ficțională.

În „Maria”, capitolul din *Adam și Eva* dedicat spațiului germanic, este realizată o adevărată cartografie, în sensul pe care îl dădeau Philipp C. Muehrcke și Juliana O. Muehrcke, care considerau scriitorii ca aparținând unui grup special de utilizatori de hărți, aproape cu veleități de cartografi. Discuția noastră se poartă în jurul unor hărți create de Rebreanu și al celor istorice, în care se regăsesc similitudini evocatoare. Hărțile rebreniene pot determina o schimbare de paradigmă în ceea ce privește receptarea acestui roman, prin oferirea elementelor istorice ca fundament al unei formule realiste de care scriitorul nu se îndepărtează niciodată.

²⁷ „En 1471, un certain Hans Böheim avait réuni trente-quatre mille hommes, à la tête desquels, prêchant l'abolition des impôts fonciers, le renversement de toutes les autorités spirituelles et temporelles, et l'égalité de tous, il s'était emparé de Wurtzbourg”.

Așadar, spațiile pe care le prezintă Rebreanu sunt ușor de identificat pe o hartă reală, fiind o demonstrație a faptului că romanul rămâne tributار realismului documentar, dincolo de aprecierile critice care îl încadrau altfel. Astfel, în roman apar diferite trasee pe care le urmărește personajul, de la Spira (Speyer) la Odenheim (Odenheim). Inedită este și reprezentarea pe care o face Rebreanu, prin materializarea în ficțiune a unei hărți păstrate în manuscris și publicate în ediția Gheran a romanului *Adam și Eva*. Modalitatea aceasta de raportare la realitatea geografică face ca perspectiva geocritică să aducă o lămurire suplimentară, pornită din „șantierului creației” și definitivând o viziune exhaustivă asupra romanului. Ni se par relevante elementele de geografie, care vor fi analizate, în acest moment urmând două direcții: una este legată de identificarea localităților din spațiul germanic, documentate de Rebreanu și regăsite în roman, iar cea de-a doua are în vedere schița mănăstirii Lorsch, care prezintă similitudini importante cu planul mănăstirii St. Gallen, situată azi în Elveția.

Rebreanu își fundamentează scrierile pe astfel de reprezentări grafice ale unor elemente geografice, care ulterior sunt introduse drept cadru al unor fapte narative. Felul în care concepe romanul este legat de sursa de inspirație. Aceasta corespunde realității, unui adevăr observat sau descoperit de scriitor, o experiență trăită sau aflată, o expediție pentru observarea geografiei locului. Tally Jr. observa într-un eseu deja citat că adevărul este întotdeauna legat de spațiu și, prin urmare, constatarea adevărului, precum și povestirea adevărului sau narațiunea, sunt imaginate ca întreprinderi geografice sau cartografice. Tot astfel, la Rebreanu, spațiul germanic generează aceste realități documentare, așa cum vom arăta în cele ce urmează.

Harta lui Rebreanu prezintă o microregiune în care se plimbă personajul Adeodatus, botezat inițial Hans, cu nume germanic.

Așadar, spațiile pe care le prezintă Rebreanu sunt ușor de identificat pe o hartă reală, fiind o demonstrație a faptului că romanul rămâne tributار realismului documentar, dincolo de aprecierile critice care îl încadrau altfel. Astfel, în roman apar diferite trasee pe care le urmărește personajul, de la Spira (Speyer) la Odenhein (Odenheim). Inedită este și reprezentarea pe care o face Rebreanu, prin materializarea în ficțiune a unei hărți păstrate în manuscris și publicate în ediția Gheran a romanului *Adam și Eva*. Modalitatea aceasta de raportare la realitatea geografică face ca perspectiva geocritică să aducă o lămurire suplimentară, pornită din „șantierului creației” și definitivând o viziune exhaustivă asupra romanului. Ni se par relevante elementele de geografie, care vor fi analizate, în acest moment urmând două direcții: una este legată de identificarea localităților din spațiul germanic, documentate de Rebreanu și regăsite în roman, iar cea de-a doua are în vedere schița mănăstirii Lorsch, care prezintă similitudini importante cu planul mănăstirii St. Gallen, situată azi în Elveția.

Rebreanu își fundamentează scrierile pe astfel de reprezentări grafice ale unor elemente geografice, care ulterior sunt introduse drept cadru al unor fapte narative. Felul în care concepe romanul este legat de sursa de inspirație. Aceasta corespunde realității, unui adevăr observat sau descoperit de scriitor, o experiență trăită sau aflată, o expediție pentru observarea geografiei locului. Tally Jr. observa într-un eseu deja citat că adevărul este întotdeauna legat de spațiu și, prin urmare, constatarea adevărului, precum și povestirea adevărului sau narațiunea, sunt imaginate ca întreprinderi geografice sau cartografice. Tot astfel, la Rebreanu, spațiul germanic generează aceste realități documentare, așa cum vom arăta în cele ce urmează.

Harta lui Rebreanu prezintă o microregiune în care se plimbă personajul Adeodatus, botezat inițial Hans, cu nume germanic.

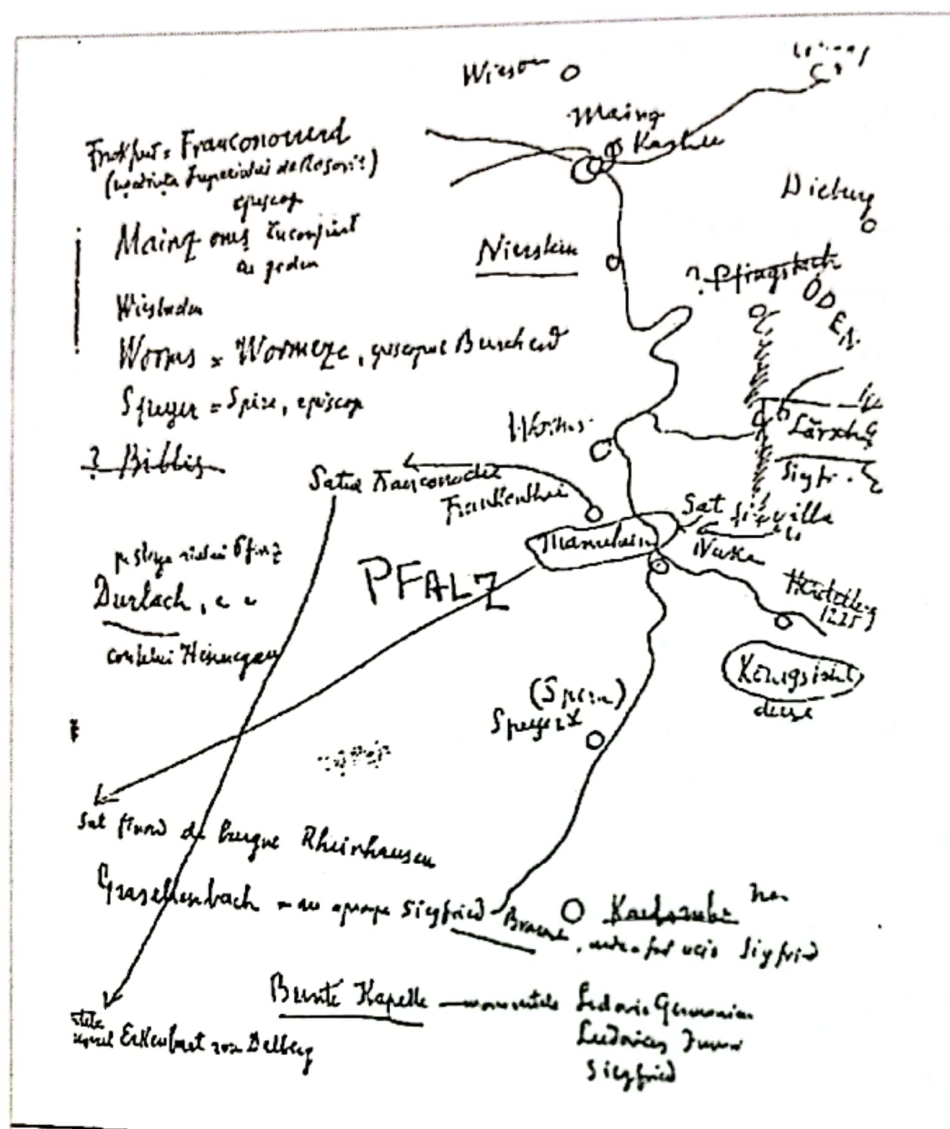


Figura 10. Valea Rinului, cartografiată de Liviu Rebreanu

Localitățile din Valea Rinului sunt Frankfurt, Mainz, Worms, Speyer, KönigRuhe, Lorsch. Harta alcătuită de Rebreanu redă cu fidelitate așezarea geografică a orașelor, ceea ce demonstrează dorința de a respecta procesul documentar. Personajul Adeodatus rătăcește prin Valea Rinului: „trecu prin sate și orașe, sosi într-o seară sub zidurile bătrânei cetăți Mainz (...). Până la Niersteyn merse două zile (...), sosi la mănăstirea Lorsch” (Rebreanu, 1974, p. 158). Aceasta este prima călătorie pe care o întreprinde, la îndemnul abatelui Kempten, distanța fiind parcursă cu popasuri

cu specificații clare. „Bătrâna cetate Mainz” este prezentată și în legătură cu personajele istorice care au avut o contribuție esențială la dezvoltarea zonei Rinului. Abatele de Mainz, Willigis (975-1011), apare în roman ca reper esențial în localizarea și identificare epocii, precum și, narativ, prin inițierea personajului, căci misiunea de a-i duce o scrisoare devine un prilej bun de a observa elementele arhitecturale: „un turn ascuțit și înalt care se ridica departe deasupra tuturor caselor”, iar reședința arhiepiscopului apare ca dominând piața orașului, cea în care „guvernatorul spiritual și militar al orașului locuiește”. Clădirea este descrisă ca fiind „greoaie și întunecoasă”, cu o „scară cu treptele tocite”, iar Adeodatus observă „o sală vastă, cu ferestrele întocmai ca ale bazilicii din Lorsch și cu un tron strălucitor în care ședea un bătrân cu barba neagră” (Rebreanu, 1974, p. 133).

Informațiile istorice menționează existența Domului din Mainz, ca reședință a episcopului, precum și apropierea de piața orașului. Amănuntul este important cu atât mai mult cu cât figura prelatului este esențială pentru înțelegerea zonei Rinului. O altă oprire a personajului este în Nierstein²⁸, prilej pentru romancier de a introduce detaliile despre legenda mănăstirii Farfa și a abatelui Dagobert (cu varianta Dagibert), pe care o plasează tot în secolul al IX-lea. Ideea pe care o păstrează Rebreanu este aceea a decăderii mănăstirii după otrăvirea lui Dagobert, în anul 952, confirmată de izvoarele istorice ce susțin că a urmat, după cei cinci ani de ordine, o perioadă de dezmăț și decădere a vieții monahale în bazilica din Italia. Nu întâmplătoare este referința la această abație, cunoscut fiind faptul că una dintre cele mai vechi reprezentări ale Maicii Domnului se găsește încă în vechile manuscrise care se păstrează

²⁸ Mircea Eliade: „Alte credințe populare europene implică chiar mitul potrivit căruia oamenii descind dintr-un arbore; astfel, în localitatea Nierstein din Hessa se afla un tei mare «care înzestra cu copii întreaga regiune» (E.S. Hartland, I, p. 43)” (1992, p. 285).

în biblioteca de la Farfa. Imaginea Fecioarei Maria, care apare de mai multe ori pe parcursul capitolului, este menită să accentueze stările tensionate, impietatea pe care o face personajul când sărută icoana și sentimentele neconforme cu religiosul.

Interferențele dintre cele două spații, cel italian și cel german, se regăsesc des în roman. Tot în acest capitol apare o descriere sintetică a Romei și este precizat cu exactitate numele Papei Sergiu. Istoria confirmă că în perioada 1 iulie 1009 – 12 mai 1012 a avut pontificatul Papa Sergiu al IV-lea, cu numele de mirean Pietro Bucca Porci. O aluzie la numele acestuia este și mențiunea lui Rebreanu cu privire la „Roma, orașul în care au suferit mai mult martirii și peste care azi domnește urmașul Sfântului Petru” (Rebreanu, 1974, p. 134).

Dintre localitățile menționate, Frankfurt apare pe harta lui Rebreanu cu numele de Franconovurd, denumire ce trimite clar la Franconofurd (*-furt, -vurd*), numele tribului germanic al francilor. Prin înregistrarea amănuntului geografic, scriitorul român dovedește grija pentru documentarea corectă a informației introduse în roman: „Sub Ludovic cel German, Frankfurt era deja sediul Franciei Orientale, ceea ce era numit «*principalis sedes orientalis regni*», care includea, împreună cu celelalte teritorii, și de cealaltă parte a Rinului, Speyergau și Wormsfeld” (Rebreanu, 1974, p. 134). Rebreanu își notase acest amănunt, pentru a-l folosi în stabilirea celorlalte localități în care călătorește personajul. În aceeași direcție a adevărului istoric, pe harta lui Rebreanu este menționat și Wiesbaden, care în perioada evocată făcea parte din Franconia. Pentru autenticitate, este menționat și numele episcopului Burchard. Scriitorul menționează și informația legată de documentele privind cele 20 de cărți canonice, în colaborare cu episcopii Walter de Speyer și Alpert de Metz. Localitatea Grasellenbach și Siegfriedbrunnen sunt, de asemenea, menționate pe harta din

manuscris, cu adnotarea care amintește de legenda conform căreia acela era locul unde fusese ucis Siegfried de Hagen, în *Cântecul Nibelungilor*.

Localizării geografice Rebreanu îi adaugă și indicii temporale, anul menționat fiind 999, anunțând Apocalipsa de care se temea Adeodatus. Cea de-a doua călătorie durează doi ani și cuprinde localități precum Franconowurd, Spira, Roma, ajungând până în Sicilia, apoi reîntoarcerea la Lorsch. Data Apocalipsei este stabilită prin intermediul calculelor personajului în 14 aprilie 1034, în duminica Paștilor. Dacă ar fi să ne raportăm la evenimentul istoric, o eroare s-a strecurat în analiza lui Rebreanu. Data de 14 aprilie 1034 a picat într-o zi de luni, așadar cu o zi înainte de calculul pe care l-a făcut scriitorul documentându-se. Sărbătoarea Paștilor a fost în 1034 în 13 aprilie.

Un astfel de eveniment geografic este și crearea planului mănăstirii, reflectat apoi în text. În capitolul „Maria”, sunt prezentate mai multe detalii despre mănăstirea Lorsch din zona Rinului. Locul este descris astfel de Rebreanu: „drumul cu multe cotituri ce suie din satul Odenhain, așezat pe râulețul Wischnitz, spre mănăstirea Lorsch, ale cărei ziduri cu creneluri se văd de departe, dominate de cele trei turnuri ale bazilicei bătrâne” (Rebreanu, 1974, p. 123). Această mănăstire, una dintre cele mai cunoscute din perioada Imperiului Carolingian, este renumită și pentru scrierea numită *Codex Aureus* sau Evangheliarul de la Lorsch, care se păstrează în Biblioteca Apostolica Vaticană, Pal. lat. 50, dar unele părți originale sunt și la Alba Iulia, în Biblioteca Documenta Batthyaneum (Evangheliile după Matei și Marcu, precum și tabelele canonice și materia preliminară). Elementele geografice regăsite sunt verificabile, fiind evident că sursa de inspirație pentru Rebreanu a fost legată de un efort documentar și științific. Aria geografică aleasă de scriitor este încărcată de simboluri, căci „satul

Odenhein” este discutat în mitologie în legătură cu Odenwald, pădurea unde se crede că își făcea apariția Odin, zeul scandinav. În romanul lui Rebreanu apare referința clară la legendele din *Cântecul Nibelungilor* (text datând din secolul al XIII-lea, fiind inspirat și din folclorul germanic), prin asocierea spațiului Odenwald cu locul unde se credea că Hagen l-a ucis pe Siegfried: „Uite, colo s-a plecat Siegfried să-și astâmpere setea; uite, colea teiul bătrân²⁹ în care și-a agățat armele; pe-aici, s-a furișat Hagen, i-a luat lancea și l-a izbit în crucea spetelor; dincolo și-a sfărâmat scutul Siegfried; până colo s-a dus cu lancea înfaptă în spate; mai încolo și-a dat sufletul...” (Rebreanu, 1968, p. 130) sau „o carte cu povestirea lui Siegfried, aflând de-acolo cu uimire că eroul ar fi îngropat chiar în mănăstirea Lorsch și că locul unde a fost ucis mișelește ar fi de asemenea prin apropiere. (...) o copie după colecția de legende eroice, făcută din porunca împăratului Carolus Magnus” (Rebreanu, 1968, p. 129).

Ideea de paradis terestru este sugerată și de alegerea locului în care personajul Adeodatus este botezat și unde se întoarce mereu: mănăstirea Lorsch. Legenda germanică, pe care Rebreanu probabil o găsisese în *Lexiconul* Herder, așa cum apar anumite informații în manuscrisul romanului, spunea că regele Gibich de Worms și-ar fi creat o grădină de trandafiri la Laurisham, locul unde a fost ridicată mănăstirea Lorsch. Detaliile oferite de Rebreanu sunt precise: „crucea neagră pe o lespede sub care se odihnesc rămășițele pământești ale viteazului, între mormintele celor doi împărați Ludovic Piul și Ludovic cel Tânăr” (Rebreanu, 1968, p. 132). Informația privind mormintele regilor înmormântați la Lorsch demonstrează seriozitatea documentelor aflate la baza ficțiunii create de Rebreanu, știut fiind că acolo sunt documentate

²⁹ Teiul este amintit și de Mircea Eliade, conform citatului anterior.

istoric mormintele lui Ludovic Germanul și Ludovic cel Tânăr. Și detaliile legate de botezul lui Hans, devenit Adeodatus, fac referire la fondarea mănăstirii Lorsch de către abatele Chrodegang³⁰ în secolul al VIII-lea, așa cum fixează temporal și Rebreanu momentul – „acum două secole și jumătate”. Detaliul istoric legat de „numele Lollus, purtat odinioară cu mare cinste de abatele care a slujit întâia oară în bazilica nouă, în fața împăratului Carol cel Mare” (Rebreanu, 1968, p. 127), probabil cu referire la Arhiepiscopul Lullus de Mainz, din secolul al VIII-lea. Evenimentul istoric este legat de sfințirea noii biserici de la Lorsch în 774, când au fost aduse și moaștele Sfântului Nazarie, iar slujba a fost ținută de Lullus de Mainz în prezența regelui Carol cel Mare, a familiei și curții regale³¹. Regiunea Francofonia din secolul XV este reprezentată și de aluzia la Wendel Hipler (1465-1526)³², un cunoscut revoluționar, în episodul ispitirii lui Adeodatus, prin personajul feminin Margareta Hippler. Mențiunea pe care o face Rebreanu este legată și de interesul său mărturisit pentru revoltele țărănești, care se va materializa în cunoscutul roman *Răscoala*.

În manuscrisul 2535 f. 337 apare o hartă a unei mănăstiri, care se pare că a fost folosită pentru imaginarea spațiilor unde se mișcă Adeodatus, mai ales pentru abația Lorsch în care se desfășoară multe evenimente narrative. Pe aceeași filă de manuscris, Rebreanu și-a notat sursele de inspirație figurative: planul mănăstirii Maulbronn, reprezentativ pentru arta gotică, planul Bebenhausen, iar cea de-a treia sursă de inspirație pare a fi planul mănăstirii

³⁰ Vezi și Barbara H. Rosenwein, *Negotiating Space: Power, Restraint, and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe*, 1999, Cornell University Press, p. 113.

³¹ Vezi și Hendrik W. Dey, *The Afterlife of the Roman City. Architecture and Ceremony in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge University Press, 2015, p. 235.

³² Document realizat de Wendel Hipler și Friedrich Weygandt, cunoscut sub numele de „programul Heilbronn”. Vezi și Gerald Strauss, *Law, Resistance, and the State. The Opposition to Roman Law in Reformation Germany*, Princeton Legacy Library, 1986, p. 127.

St. Gallen³³, model al artei carolingiene, cu cele mai ample asemănări. Mănăstirea Maulbronn nu este întâmplător aleasă ca sursă de inspirație pentru descrierea arhitecturii. Datând din secolul al XII-lea, cu un stil ce îmbină romanicul și goticul târziu, este cunoscută inclusiv pentru elevii celebri pe care i-a avut, precum Herman Hesse sau Friedrich Hölderlin.

Trebuie să remarcăm două aspecte interesante din romanul lui Liviu Rebreanu, care amintesc de *Narcis și Gură-de-Aur* de Herman Hesse. Primul se referă la planul inițial cu care începe romanul lui Hesse, publicat în 1930 (Rebreanu publicase deja în 1925 *Adam și Eva*), spațiul mănăstirii din Maulbronn, unde fusese el însuși educat (Maulbronn devine în roman Mariabronn): „În fața arcadei susținute de mici coloane duble de la intrarea mănăstirii din Mariabronn, foarte aproape de drum, se afla un castan, odraslă însingurată a sudului, adus odinioară de un pelerin sosit de la Roma” (Hesse, 1995, p. 5). Apariția lui Lise, ispita feminină – „Dinspre pădurea îndepărtată venea cineva, o femeie tânără, cu o fustă albastră, decolorată, o băsmăluță roșie peste părul negru, și o față văratecă, bronzată de soare. Femeia se apropie, purtând o bocceluță în mână și o garofiță roșie ca focul între dinți.” (Hesse, 1995, p. 38) –, amintește de un moment asemănător când Margareta Hippler îi iese în cale lui Hans/Adeodatus, personajul lui Rebreanu:

Glasul îi era cunoscut. Vru să treacă nainte și totuși se pomeni stând pe loc. Fără să vrea, ridică ochii. Era o fetișcană de vreo șaptesprezece ani. Ochii ei căprii îl priveau cu bucurie. Cozile ei groase, împletite, cânepii, coborau pe umeri în jos, pe lângă sânii plini care se rotunjeau, sub cămașa strâmtă, ca două mere pârguite. Adeodatus văzu tocmai sânii fetei și deodată i se aprinse sângele într-o văpaie ciudată, iar inima

³³ http://www.stgallplan.org/en/index_plan.html, consultat în 10 octombrie 2024.

începu să-i zguduie pieptul. — Nu mă mai cunoști, Hans? îi zise fata cu un surâs de mirare. Margareta... A lui Hippler... Nu ții minte când îmi pierdeam vacile prin pădure? (Hesse, 1995, p. 33)

Un alt element comun, care demonstrează un circuit al temelor și motivelor europene, într-o zonă a transnaționalului, regăsim în obsesia pentru icoana Maicii Domnului, prezentă la ambele personaje. Deși mult mai firav construit, personajul lui Rebreanu păstrează această asociere cu imaginea sacră, o obsesie care îl macină:

Îi trecu prin minte că dragostea exagerată pentru icoană poate să fie idolatrie și că, tocmai punându-și în ea toate speranțele de mântuire, păcătuiește statornic împotriva Sfintei Treimi. Poate că e chipul cioplit de care Domnul a poruncit să ne ferim? Nu cuteză s-o arunce, ci o dăruie unei biseri cuțe. Peste trei zile însă se întoarse și o reluă, căci fără icoană îl încercau mereu gânduri de sinucidere și se temea să nu ajungă cu totul în mrejele Necuratului. Se abătu într-o mănăstire, învăță meșteșugul fierăriei și-și făcu un brâu de cuie pe care-l încinse pe corpul gol ca să-i ciopârțească neîncetat carnea și astfel să alunge, prin dureri grele, poftele sângelui neostoit. (Rebreanu, 1974, p. 156)

La fel, Gură-de-Aur învață să sculpteze, reprezentând femeia în toate ipostazele ei. Călătoria sa prin Germania medievală poate fi comparată cu cea a lui Adeodatus pe Valea Rinului, la confluența secolelor IX și X. Interesante sunt aceste puncte comune regăsite la doi romancieri canonici, reprezentativi pentru prima jumătate a secolului al XX-lea – Rebreanu și Hesse. Elementul extraordinar este că cel care publică primul romanul este Rebreanu, care probabil avusese contact, prin intermediul limbii germane, cu scrierile lui Herman Hesse, însă *Narcis și Gură-de-Aur* apare la cinci ani distanță de *Adam și Eva*. Este, așadar, o convergență demnă de studiat pentru observarea felului în care literaturile comunică. O posibilă

explicație ar fi dată de existența unor tipare mentale pe care scriitorii epocii le aplică, fără a fi tributari unei surse comune. Chiar și finalurile celor două romane conțin idei înrudite: pe de o parte imaginea mamei-femei, prezentă la Herman Hesse – „— Dar, Narcis, oare cum ai să mori tu, căci tu n-ai mamă? Fără mamă nu se poate iubi. Fără mamă nu se poate muri.” (Hesse, 1995, p. 506) –, iar la Liviu Rebreanu, cea a vieții fără iubire – „Pe Maria o cauți, Hans? De ce n-ai căutat-o aievea până azi? Ți-ai pierdut viața împotrivindu-te voințelor mele, în loc să o urmărești numai pe ea! N-ai iubit niciodată, nefericite, și doar nimic nu-i mai prețios în lume ca iubirea femeii!” (Rebreanu, 1974, p. 189). Pactul faustic cu diavolul nu se mai face, este doar o ispitire perpetuă a călugărului măcinat de patimă.

Dacă, în cazul planurilor mănăstirii Maulbronn și Bebenhaus, elementele arhitecturale nu sunt suficient de conturate pentru a fi recunoscute în roman, în ceea ce privește planul Mănăstirii St. Gallen, detaliile semnificative sunt păstrate aproape în întregime. Planul mănăstirii Gall este celebru³⁴, iar Rebreanu se pare că a fost fascinat de acesta, din moment ce a preluat mult din ordonarea spațiilor. Astfel, mănăstirea, situată astăzi în Elveția, a servit drept model primar pentru a descrie lăcașul religios din roman. Înainte de analiza celor două planuri, trebuie să aducem în discuție câteva elemente importante. Planul mănăstirii St. Gall, păstrat la Stiftsbibliothek St. Gallen în *Codex Sangallensis*, este celebru, fiind considerat un document reprezentativ pentru arta carolingiană, un *exemplum* pentru arhitectura medievală. Cercetătorii planului St. Gall au stabilit că acesta a fost realizat în mănăstirea Reichenau de mai multe persoane. Planul este cu atât mai important cu cât

³⁴ Gall monastery, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Ground_plan_for_Abbey_of_St_Gall.png, consultat în 15 septembrie 2024.

„[e], de fapt, o mănăstire virtuală sau mai degrabă o viziune a unei mari abații regale concepute și plasate într-o situație politică foarte particulară a Regnum Alamannorum și a abățiilor de la Reichenau și Saint Gall în anii 829-830. Autorii planului erau călugări învățați de la Reichenau”³⁵.

Vom trece în revistă elementele comune planului real al Mănăstirii St Gallen și schița realizată de Rebreanu : în centru se află biserica, având altarul în partea de sus a schemei, iar în partea de jos sunt marcate cele două turnuri; în partea stângă se află biblioteca, aproape de altar, iar în vecinătatea acesteia casa abatelui, școala și casa pentru oaspeți.

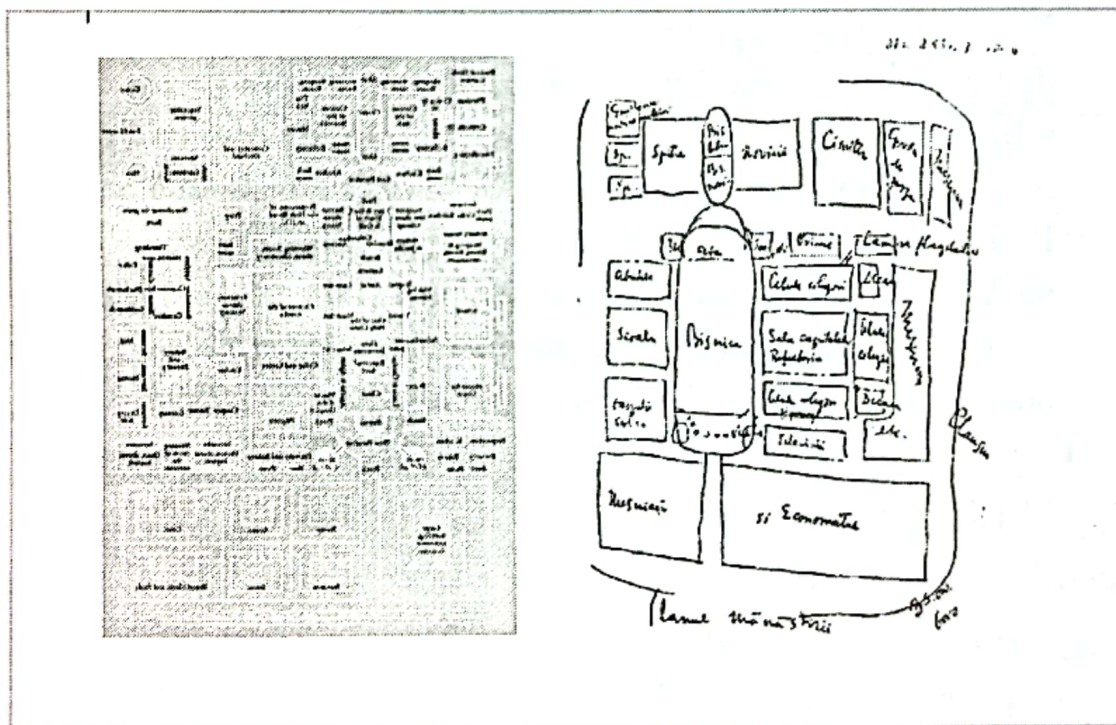


Figura 11. Planul real al mănăstirii St. Gallen (stânga) și harta realizată de Liviu Rebreanu pentru mănăstirea descrisă (dreapta)

³⁵ „It is, in fact, a virtual monastery or rather a vision of a large royal abbey conceived and set in a very particular political situation of the Regnum Alamannorum and the abbeys of Reichenau and Saint Gall in 829/830. The authors of the plan were learned Reichenau monks”

Este păstrată și forma capelei, cu cele două altare, având în stânga spitalul și spațiul dedicat „novicilor”. În colțul din stânga sus, în planul original al mănăstirii St. Gallen se păstrează așa-numita „Grădină a plantelor medicinale”, care apare localizată în aceeași poziție la Rebreanu cu numele „Grădina Medicamentelor”. Încă două spații cu rol de îngrijire a bolnavilor sunt marcate în același loc pe cele două hărți. Locul cimitirului este păstrat în partea de sus, alături de „grădina de legume”. Sunt menționate și chiliile călugărilor, refectoriul, camerele pelerinilor, economatul. Descrierea din roman păstrează elemente din schița concepută pe baza planului inițial:

Privirea lui alunecă peste bolțile portalului, peste cele șapte rânduri de ferestre ale turnului principal, până la crucea neagră, cu brațele subțiri. Apoi, lămurit și hotărât parc-ar fi primit o poruncă de sus, intră repede în atrium, își muie degetele în apa sfințită și își făcu cruce. Pe o ușă laterală ieși în curtea pardosită și acoperită ca un gang, trecu pe dinaintea vorbitorului și a școalei, ajunse la casa abatelui, lipită de bazilică și comunicând cu naosul printr-un coridor. Locuința avea numai două încăperi mici ca și chiliile fraților. (Rebreanu, 1974, p. 127)

Nu întâmplător este descrisă și capela novicilor, în care Adeodatus săvârșește șapte săptămâni ritualul „ispita tăcerii”: „Un călugăr mut îl conducea, dis-de-dimineată, în capela novicilor, unde trebuia să asculte, în genunchi, o liturghie lungă urmată de predici nesfârșite” (Rebreanu, 1974, p. 126). Alte referințe la încăperile din mănăstire apar astfel: „În tovărășia călugărilor, în dormitorul comun, în refectoriul comun, parcă era un străin. Ceru și obținu o chilie, chiar alături de camera flagelației” (Rebreanu, 1974, p. 128). Un spațiu pe care nu uită să-l amintească Rebrenu este biblioteca:

îl introduse și în biblioteca mănăstirii, aflată la stânga corului. Era o singură odaie vastă, cu dulapuri deschise de lemn înnegrit de vremuri, pe ale căror rafturi se odihneau, colbuite, feluritele volume legate în piele, scrise pe pergament cu litere greoaie. Îi povesti că biblioteca a fost adunată de primii călugări, toți cărturari mari care, din ordinul abatelui, copiau ziua-noaptea manuscrise împrumutate. (Rebreanu, 1974, p. 129)

Studiul hărților din manuscrise confirmă referințele la documentele științifice, amplul șantier pe care îl folosea scriitorul pentru a-și extrage sursele și a oferi detaliul precis, fără abatere de la adevăr. Mai mult decât în alte cazuri, analiza romanului *Adam și Eva* devine astfel un punct de plecare pentru reconsiderarea operei rebreniene în ansamblu, văzută nu numai ca o trilogie incompletă, dar și ca o rețea interconectată la spațiul european. Sensul dublu în care funcționează schimburile culturale este menit să asigure o viziune exhaustivă asupra operei sale în ansamblu. Depășirea naționalului, cu care mulți se grăbeau să catalogheze proza lui Rebreanu, este evidentă și constituie o reafirmare a componentei transnaționale a scrierilor sale.

Observațiile care se impun sunt legate, în primul rând, de noutatea detaliilor comentate care au un dublu rol: pe de o parte, sunt identificate elementele unei rețele literare europene din care face parte și scriitorul român, pe de altă parte, sunt aduse în discuție conexiunile cu geocritica și detaliul istoric, ce reconfirmă componenta documentară, obiectivă și realistă a operei lui Liviu Rebreanu. Referințele găsite la *Cântecul Nibelungilor*, interesante asocieri cu scrierile lui Herman Hesse, apropierea de Gerhart Hauptmann sunt puncte esențiale fără de care studiului operei scriitorului intrat deja în canon nu este complet.

Hărți antice

Procedeul de creație întrebuițat de Rebreanu este folosit și pentru alte părți din roman. Astfel, o hartă a Romei antice, precum și respectarea cu fidelitate a unui plan al unei *domus* reprezintă două elemente pe care le vom dezvolta în continuare. Sunt descrise toate spațiile componente, iar felul în care Rebreanu rămâne fidel unei scheme reale poate fi observat prin compararea celor două imagini. În Figura 12, desenată de autor și rămasă în manuscris (reprodusă după ediția Gheran), sunt inserate și explicate părțile componente ale unei case romane, așa cum le regăsim și în modelul refăcut după detaliile arheologice:

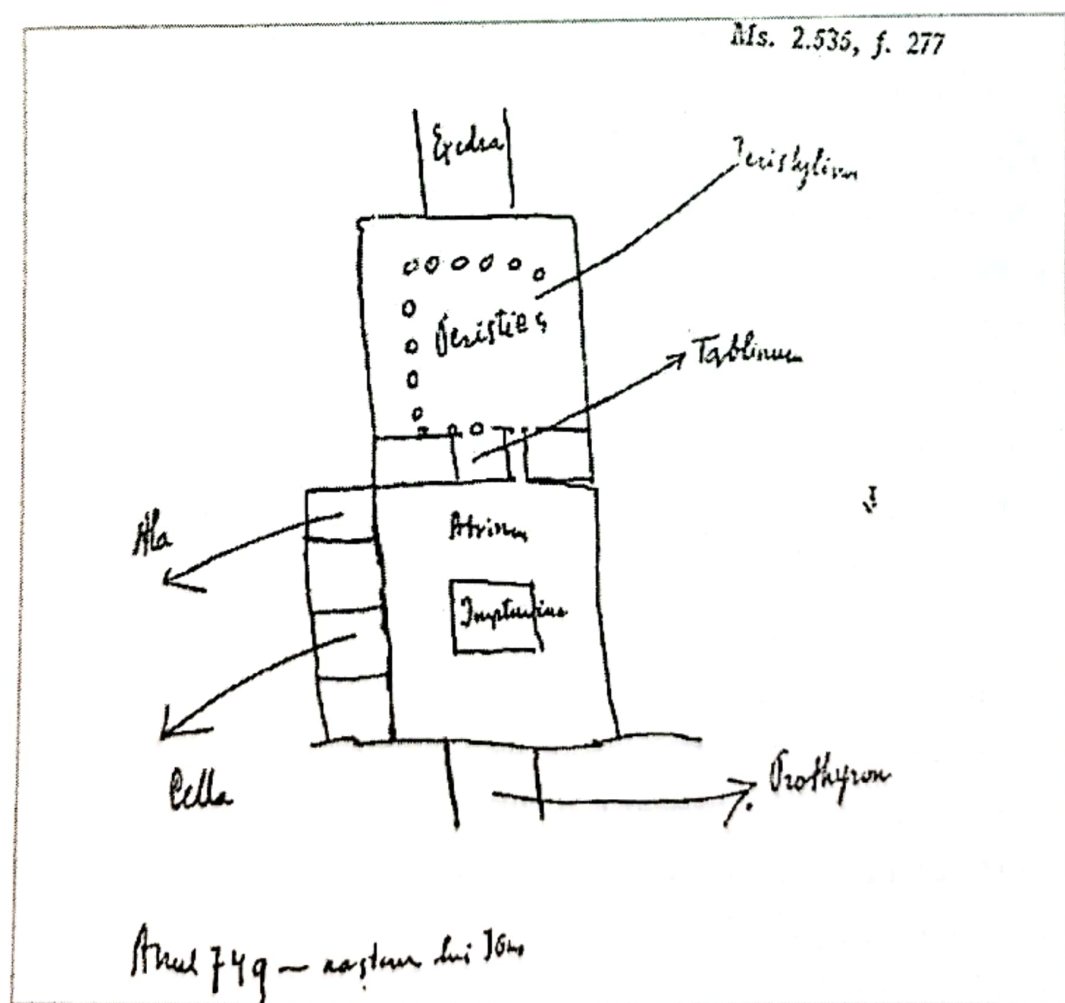


Figura 12. Casă romană

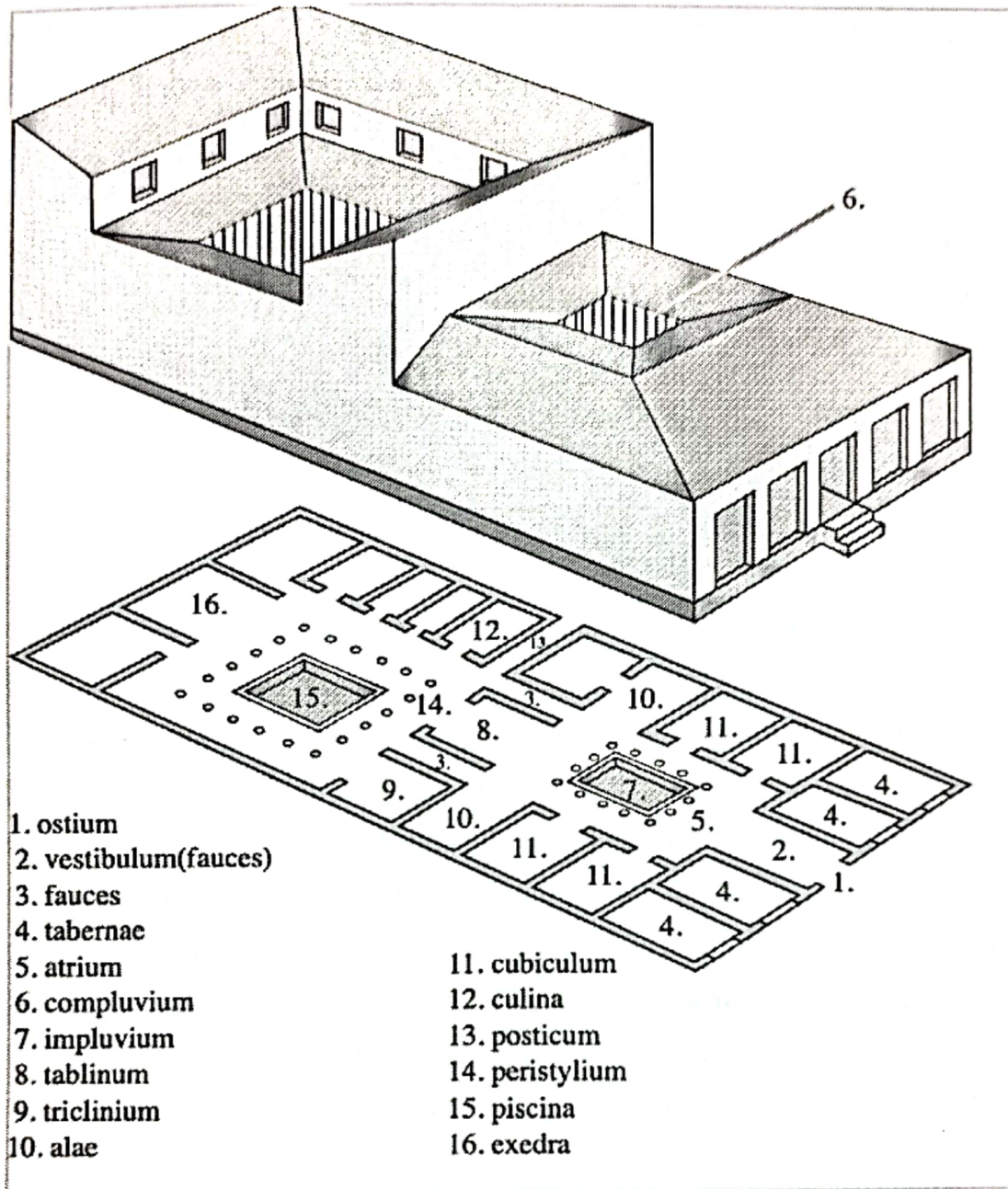


Figura 13. *Domus romana*³⁶

În capitolul „Servilia” din romanul *Adam și Eva*, se precizează, descriindu-se spațiile, aproape științific, toate componentele arhitecturale ale construcției: atrium, impluviu, peristil, triclinium,

³⁶ Sursa foto: File: Domus_romana.png licensed with GFDL-en2007-06-01T09:32:38Z Fca1970 468x545 (93903 Bytes) Domus romana original: Domus_suomi.png Source: Originally from fi.wikipedia; description page is (was) here Date: 2006-06-28 Author: User Ohto Kokko on fi.wikipedia Permission:Cc-by-sa-2.5 & GFDL.

alter. „În atrium, împrejurul impluviului pătrat, Axius se plimba din ce în ce mai nerăbdător. Pașii lui răsunau lipicios pe pardoseala lucioasă, frecată cu ulei. În apa impluviului se oglindea de sus cerul foarte albastru. Sclavi alergători, iuți de picior, îl vestiră când a pornit cortegiul de la Autronius, când a sosit la temple” sau „O găsi în triclinium unde o ceată de sclavi pregăteau ospățul nupțial. Îi spuse că a pornit cortegiul și, fiindcă mai era timp, se reîntoarce în atrium, reluându-și plimbarea în jurul impluviului (...). În peristil îmbulzeala era imensă” (Rebreanu, 1974, p. 105).

Ce spune asta despre procedeul de lucru al scriitorului? Faptul că se inițiază înainte de conceperea ficțiunii în detaliul real, geografic, pentru a ancora narațiunea într-o epocă istorică demonstrează încă o dată apartenența, chiar și printr-un roman de acest tip, considerat metafizic, cu temă romantică, la realism. Pe aceeași hartă, reprodusă mai sus, observăm și notația unei date istorice. Este vorba despre anul 749, ce trimite la informațiile conform cărora Isus s-ar fi născut în anul morții lui Irod cel Mare, adică în 749 sau 750 de la întemeierea Romei, ceea ce subliniază grija lui Rebreanu pentru corectitudinea elementelor folosite. Din aceeași categorie, sunt inserate și personajele care reprezintă și trimit la evenimente reale din istoria Romei. Astfel, Nigidius, despre care știm că a fost prieten al lui Cicero, Quintilius, amintind de Publius Quinctilius Varus, general roman care a participat la celebra bătălie din Pădurea Teutoburgică, cunoscută în istorie drept Dezastrul Varian, din cauza căreia expansiunea romană s-a oprit la Rin. Sunt amintite și alte detalii din războaiele germanice, precum înfrângerea „oștirilor lui Arminius în câmpiile Idifiaviso și la valul Angrivarilor” (Rebreanu, 1974, p. 105). Arminius a rămas în istorie ca lider al rebelilor și artizan al ambuscadei din Pădurea Teutoburgică.

Este interesantă o referință pe care Rebreanu o face prin intermediul creionării unui personaj inedit, sclavul Myro. Acesta este celebru datorită descoperirii unui mozaic la Oudna în Tunisia, în așa-numita „casă a lui Fructus”, care-l înfățișează pe sclavul Myro turnându-i băutură lui Fructus, alături de alte fragmente din casa romană care adăpostea vestigiile. Pe baza informațiilor istorice și de localizare geografică, scriitorul îl descrie pe Myro astfel: „pedagog, Myro, cumpărat anume pe o sumă mare, având faima unui gramatic desăvârșit, cunoscând deopotrivă de bine limba latină și elenă” (Rebreanu, 1974, p. 109), aluzie atât la condiția de sclav, cât și la numele de origine greacă. Personajul principal, Axius, este instruit atât de Myro, cât și de Orbilius, nume care amintește de personajul istoric Lucius Orbilius Pupillus, despre care Horațiu scria că era violent cu studenții săi.

Scenariul narativ este situat în mai multe spații, aparținând lumii antice. De exemplu, familia lui Axius locuiește în Antium (Anzio de astăzi), despre care romanul rebrenian spune că se află „lângă mare, cu o priveliște minunată asupra orașelului de vilegiatură” (Rebreanu, 1974, p. 112), așa cum demonstrează și poziționarea de azi. Însă, cele mai multe puncte geografice se regăsesc în Roma antică, aproape putându-se reconstitui o hartă veche a acestei lumi. Astfel, regăsim referințe la grădinile lui Maecena sau Horti Maecenatis, care sunt descrise cu tehnica amănuntului semnificativ:

Ceasurile libere le petreceau, la început, în splendidele grădini ale lui Maecena. Erau destul de aproape de casa lor din Vicus Patricius. Pe aleile adumbrite de platani și străjuite de statui, Myro încerca uneori să-i explice că diferenții zei sunt, în realitate, înfățișarea multiplă a unei divinități atotcuprinzătoare. (Rebreanu, 1974, p. 109)

Grădinile lui Gaius Maecenas Cilnio erau situate pe colina Esquilin. Sunt amintite și alte spații din Roma antică:

Argiletum, pe strada îngustă și îmbâcsită ce leagă Subura cu Forul Roman. Acolo sunt cele mai multe librării. Pancarte cu titlul noilor cărți atârnau pe toate coloanele, iar din ușile deschise răbufnea afară mirosul greu de șofran și ulei de cedru care apăra de insecte rolele sau volumele păstrate în pungi de pergament ori în lădițe de lemn tare. (Rebreanu, 1974, p. 113)

Se remarcă preocuparea scriitorului pentru veridicitatea sinestezică. Este adusă în discuție și „biblioteca publică, înființată de Augustus în templul lui Apollo”, așa-numita Bibliotheca Apollinis Palatini, cu cele două secțiuni, cea grecească și cea latină, amănunt cunoscut tot din documentele istorice.

Un periplu pe care-l întreprinde Axius pe străzile Romei este în măsură să contureze cele mai importante spații geografice din citadina Romă antică: Via Lata, Porta Flaminia, Saepta Iulia, Iseum, Serapeum, Vicus Argentarius, Forum Romanum, Templul lui Jupiter, Carcer Mamertinae:

Axius ieși iar pe Via Lata până la Porta Flaminia și așteaptă acolo două ceasuri până ce apăru în depărtare cortegiul. Apoi, alături de carul triumfal tras de patru armăsari albi, în mijlocul mulțimii înflăcărare care cânta, dansa, asuda și se îmbrâncea, veni înapoi pe Via Lata, coti printre Saepta Iulia și Iseum & Serapeum și trecu chiar pe sub poarta triumfală. De aici însă se despărți de alai și o luă pe Vicus Argentarius, sperând să ajungă mai repede pe Forum Romanum, să poată vedea sosirea în fața templului lui Jupiter. Strada era înțesată de oameni care toți se îmbulzeau în aceeași direcție. Axius izbuti să străbată până aproape de Carcer Mamertinae. (Rebreanu, 1974, p. 114)

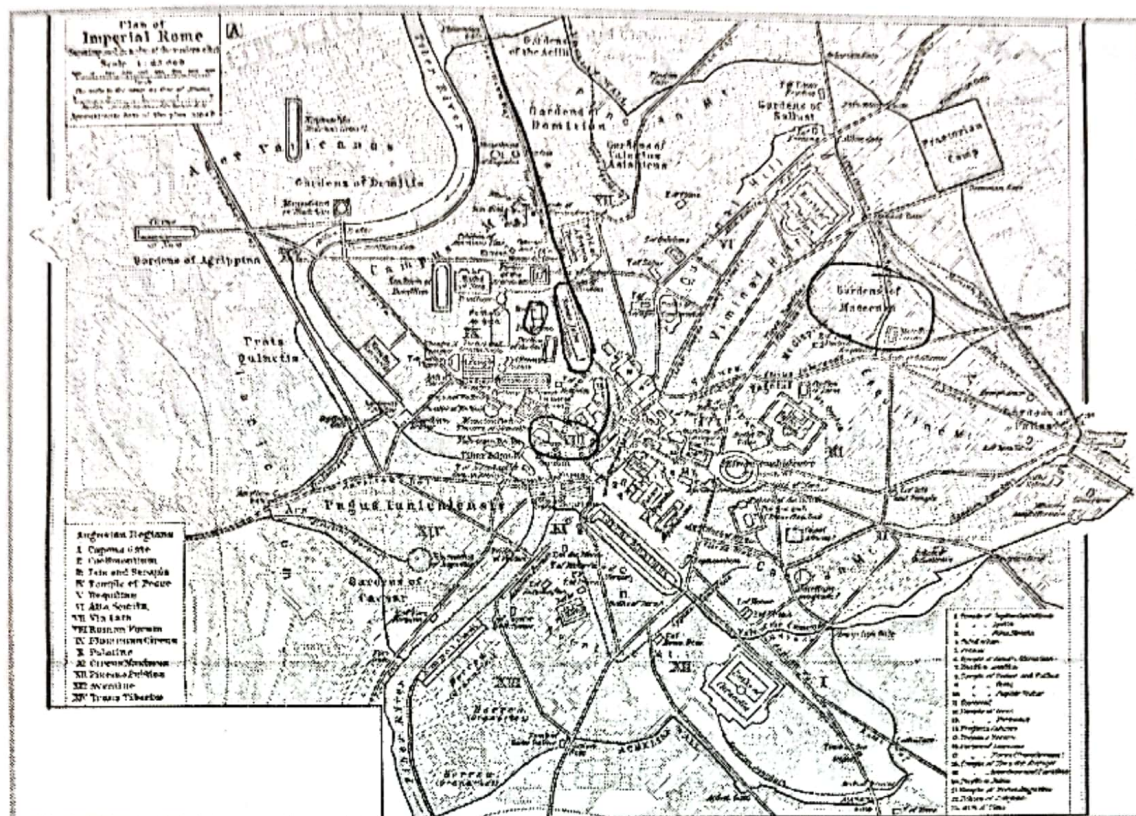


Figura 14. Harta Romei imperiale³⁷

Carcere Mamertino, închisoarea Mamertina, este cea mai veche carceră din Roma antică, situată lângă Forumul Roman, unde se crede că au fost ținuți apostolii Petru și Pavel. Celelalte referințe geografice se regăsesc în *Topographical Dictionary of Ancient Rome*, publicat de Platner & Ashby's (1929). Sunt localizate străzi precum Vicus Iugarius, clivus Argentarius, ori vicus Patricius. Aceasta din urmă, scrie în dicționar, „începe la Argiletum, unde se divide în două străzi, Patricius și Suburanus, merge de-a lungul Cispiului și Viminalului și se termină la Porta Viminalis și Zidul Servian” (Rebreanu, 1974, p. 106). Personajul rebrenian se integrează în aceste detalii geografice, menționând: „Ocolind anevoie Capitoliul și Palatinul, de-abia târziu după-amiază

³⁷ Sursa foto: [File: Map of Imperial Rome by William R Shepherd.jpg|thumb| Map of Imperial Rome by William R Shepherd].

reuși să se strecoare până la Vicus Patricius, acasă” (Rebreanu, 1974, p. 106).

Scenariul narativ conține multe elemente documentare, precum imaginea lui Autronius, cunoscut în istorie drept Publius Autronius Paetus, a cărui casă este descrisă folosindu-se coordonate geografice clare, regăsite pe harta Romei antice:

Casa lui Autronius se afla în colțul dintre Clivus Mamuri și Vicus Longus, înconjurată de o grădină mică, foarte bine îngrijită. Un pavilion hexagonal, cu coloane subțiri de marmură, cu trepte albe, era fala stăpânului fiindcă îngăduia o priveliște frumoasă spre Viminal, spre Forul Cesarilor și spre Capitoliu. Statuete, colonade potrivite, câțiva platani și adevărate covoare de flori împodobeau grădina. În dosul pavilionului era chiar și o piscină în mijlocul căreia o nimfă speriată se ferea zadarnic de miile de fire de apă ce o stropeau din toate părțile. Câteva sclave tundeau iarba lălăind, în vreme ce grădinarul hirsut, german, plivea un rond de flori roșii. (Rebreanu, 1974, p. 108)

Sursele documentare ale scriitorului român sunt multiple, spații precum Clivus Mamuri sunt menționate mult mai târziu, în documente medievale. De numele acestuia se leagă și legenda-rele *ancilia*, cele douăsprezece scuturi.

O altă construcție ce apare pe harta romanului este templul lui Jupiter Stator: „de pe Veho, aproape de Via Sacra. Era un templu mic, foarte vechi. Se zicea c-ar fi fost clădit, cu trei secole în urmă, de consulul Attilius Regulus. Avea șase coloane albe, cu fațada spre Capitoliu, iar pe fronton fascia cu fulgerele. În cella minuscule statuia marelui zeu, șezând, era vopsită în roșu, ca și a lui Jupiter Capitolinus” (Rebreanu, 1974, p. 109). Templul care se găsea pe colina Palatină a fost distrus în timpul marelui incendiu care a distrus Roma, însă s-au păstrat descrieri ale acestuia, cu ajutorul cărora a fost reconstituit grafic. „Trecu în peristilul vast, sprijinit pe patru rânduri de coloane corintice. În fund, în *oecus*,

se înălțase altarul împodobit cu flori, înconjurat de socluri cu statuetele de marmoră ale străbunilor și figurile de lut ars ale zeilor Larii” (Rebreanu, 1974, p. 109), este descris un parcurs al personajului, care vibrează de referințe istorice. Păstrarea până la un detaliu atât de exact ce este descrierea salonului principal și a zeilor romani, protectori ai căminului, ține tot de această exactitate a romancierului realist, dornic să redea un spațiu cu acuratețea unui chirurg.

Sunt respectate până în cele mai mici amănunte descrierile geografice, ceea ce conferă textului aproape un caracter documentar, devenind aproape o metaficțiune istoriografică, ce conturează o modernitate asumată a romanului. Să nu uităm că *Memoriile lui Hadrian* de Marguerite Yourcenar, tributar epocii romane, este publicat mult mai târziu, în 1951. Rebreanu aproape că face risipă de informații istorice și de referințe culturale, care construiesc textul într-o propunere de dialog cu civilizația romană. Cvasi-cinematografic procedează scriitorul, căci ia un cadru istoric, real, cu noduri geografice cartografiabile, și brodează apoi istoria unui idei, căci iubirea dintre Axius și Servilia rămâne neîmplinită.

Textele sacre, „volumul cu tainele lui Hermes Trismegistos”, sunt aduse în discuție pentru a potența momentul începerii călătoriei inițiatice, deoarece sensul drumului are un dublu parcurs: mai întâi unul restrâns, în Roma antică, precum aceasta:

Axius porni pe Via Suburana înțesată de o lume gălăgioasă prin care puținele lectice de-abia își puteau face drum. Subt porticuri, curtezanele gătite și fardate ca și prostituatele cele ieftine, pândind pe amatori. Coti brusc pe o strada lăturalnică, ajunse subt Palatin, apoi se îndreptă spre Circus Maximus, o luă iar la dreapta spre Forum Holitorium, în spatele Capitoliului, rătăci pe Câmpul lui Marte până ce se pomeni lângă Tibru. (Rebreanu, 1974, p. 109)

Urmează o călătorie lungă, ce parcurge spații esențiale ale Antichității, care produce înregistrarea unor impresii exacte:

Delphi, Alexandria, Heliopolis și apoi se opri mai îndelung în Memphis. Nu voia să se oprească decât la Theba. Totuși la Abydos, Elephantine, unde Myro văzu fântâna miraculoasă care înregistrează urcarea apelor binefăcătoare, apoi la insula Philae cu vestitul templu al Isidei, Palestina, unde avea pe procuratorul Pontius Pilatus. Trecu pe mare la Caesarea și de-acolo porni îndată spre Ierusalim, pe drum lung și obositor, mai ales cât ține deșertul Saron. Văzu de departe turnul Antonia, reședința procuratorului imperial, dominator și greoi ca un pumn de gladiator, Pontius Pilatus. (Rebreanu, 1974, p. 112)

Înșiruirea orașelor străbătute de personajul-călător poate fi urmărită și cu instrumentele moderne de tip GIS sau prin realizarea unei simple hărți în Google Maps. Sunt identificate, astfel, reperele esențiale ale spiritualității antice, prin punctarea centrelor mari. Se pot regăsi, pe o asemenea hartă, punctele nodale care definesc un voiaj eșuat.

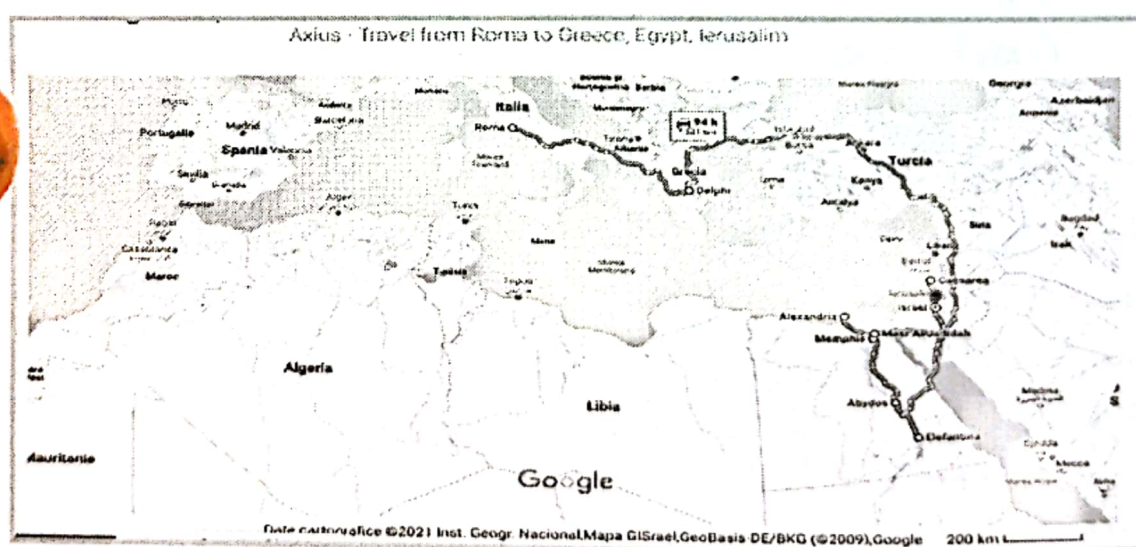


Figura 15. Călătoria lui Axius, reconstituită în Google Maps

Personajul principal masculin, Axiuș, se sinucide din iubire pentru cea care fusese ucisă din gelozie de soție. Departate de a realiza un „poem metafizic”, romanul aproape izbutește să contureze o frământare interioară specifică omului de secol XX. Sincronizat cu literatura europeană, autorul propune o construcție solidă, plecând de la document.

Demonstrația pe care o face Rebreanu se înscrie, mai degrabă, în sensul unei modernități decât al unei proeminente încadrări în formula care îl consacrase. Concluziile care se impun propun regândirea romanului românesc, din această perspectivă, a felului în care istoria este asimilată prin proză. Dacă, mai târziu, ținând cont de strategiile narrative folosite, Linda Hutcheon vorbește despre o metaficțiune istoriografică, în contextul postmodernismului, iar Citton discută apariția „ficțiunii contrafactice”, a exoficțiunii, ca poveste a unui personaj real, ficționalizată, în romanul lui Rebreanu apar indici ai unei raportări regizorale asupra istoriei, fie prin introducerea unor elemente ce umplu spațiile goale ale narațiunii, precum mozaicul lui Myro ori templul distrus al lui Jupiter. Un dialog se poate stabili peste epoci literare între texte precum acesta de față, *Creanga de aur* al lui Mihail Sadoveanu ori literatura contemporană, cu romane precum cele ale lui Ștefan Agopian, Dan Lungu, Mircea Cărtărescu sau Doina Ruști. Discuția este amplă și poate scoate la iveală o continuitate în raportarea constantă la documentul istoric, văzut ca scenariu perfect pentru ficțiune. Cel de-al doilea aspect important pe care îl constatăm la finalul acestei analize este faptul că geocritica devine o resursă importantă pentru scoaterea la lumină a unor fragmente de proză românească, ce, chiar dacă nu excelează din punct de vedere valoric, pot oferi repere importante în stabilirea unui curs al evoluției literare.

Hortensia Papadat-Bengescu Cartografii cognitive

Aducerea în discuție a unui roman mai puțin abordat din perioada interbelică este menită să observe rolul pe care un astfel de text îl poate avea în analiza evoluției literaturii europene. Cercetarea noastră se integrează studiilor care au avut în centru prezentarea punctelor de vedere feminine asupra războiului și felul în care acestea sunt interiorizate. Sunt folosite concepte precum *memoria modernă* (Fussell), *mărturisirea* și *martorii traumelor* (Felman), noi metode de a scrie despre război (Ayşe Gül Altınay și Andrea Pető), toate în legătură cu redarea experienței războiului prin intermediul vocii femeii. Romanul românesc îndeplinește acea funcție de generare a unor „cartografii cognitive”. Așadar, activitatea mentală generează atât opera literară, cât și interpretarea ei sub forma unei hărți, pe care fiecare individ și-o reprezintă individual. Conform lui Ernst von Glasersfeld, pentru care „rolul cunoștințelor nu este de a reflecta o realitate obiectivă, ci de a ne împuternici să acționăm eficient în lumea experienței noastre, ceea ce înseamnă să acționăm pentru a realiza un scop pe care l-am ales”¹ (Glasersfeld, 2001, p. 238), ipostaza de martor prin redarea experienței este menită și să propună un model de acțiune în fața unei traume ca războiul. Felul în care se construiesc cartografiile cognitive este studiat în

¹ „The role of knowledge is not to reflect an objective reality but to empower us to act effectively in the world of our experience, which is to say, to act so that we achieve a goal we have chosen”.

romanul *Balaurul* (1923), scris de Hortensia Papadat-Bengescu, care aduce în discuție mai multe elemente importante pentru studiul nostru: tema războiului și memoria de scurtă durată, interiorizarea feminină a traumei războiului, schemele cognitive care se nasc din experiențele-limită. Cunoașterea dobândită de cititor se construiește sub forma unei cartografii cognitive, alcătuită din spațiile interioare bornă puse pe harta imaginată de scriitoare.

Războiul polarizează cele două puncte de vedere asupra conflictului, cel masculin, generat de implicarea activă pe câmpul de luptă, și cel feminin, exprimat periferic, în plan secund, echivalând cu o relație de tip nucleu dur în jurul căruia gravitează situații adiacente. Romanele de război, mărturie a secolului al XX-lea, au avut un număr copleșitor de autori care au relatat implicarea în lupte sau care le-au servit drept pretexte pentru dezvoltarea unor obsesii, mărturii subiective ale interiorizării conflictelor. Dacă ne referim doar la proza Primului Război Mondial, constatăm că romancierii canonici au scris cel puțin un roman cu acest subiect, concluzie esențială a felului în care realitatea naște ficțiunea sau, cum scria Glasersfeld – care observa puterea cunoașterii și, implicit, a literaturii –, „să ne împuternicească să acționăm eficient în lumea experienței noastre” (Glasersfeld, 2001, p. 238). Este, așadar, o formă prin care cititorul interiorizează informația ficțională pentru a o relaționa cu propria raportare la lume.

„Memoria traumatică” a războiului se construiește printr-o viziune exclusiv feminină, comparabilă cu cea pe care o propune Virginia Woolf în *Mrs. Dalloway* (1925) sau *Three Guineas* (1938). Citând-o pe Woolf, Ayşe Gül Altınay și Andrea Pető, în *Uncomfortable Connections: Gender, Memory, War*, remarcă o idee pe care o vom discuta și noi în opera lui Papadat-Bengescu:

„Istoria se concentrează prea mult asupra războaielor; biografia prea mult asupra bărbaților mari”, a exclamat ea, iar în vasta ei operă,

Woolf a pus în practică metode noi pentru a contesta simultan modulele în care femeile au fost excluse din istoria umanității și pentru a construi narațiuni alternative menite să încurajeze, să inspire și să împuternicească femeile.² (Altınay și Pető, 2016, p. 1)

Aceasta vine să completeze „memoria modernă” teoretizată de Paul Fussell în *The Great War and Modern Memory* (Fussell, 2013). O altă diferență remarcată de Fussell este cea privind

obsesia pentru imaginile și miturile Marelui Război în rândul romancierilor și poezilor prea tineri pentru a-l fi trăit direct. Aceștia l-au elaborat prin mijloace pur literare, care transformă inevitabil războiul într-un „subiect” și simplifică motivele sale în mituri și figuri expresive ale situației existențiale moderne. Acești scriitori oferă pentru sensibilitatea „post-modernă” un exemplu semnificativ al modului în care prezentul influențează trecutul. Evitând Cel de-Al Doilea Război ca sursă de mit și sărind în schimb înapoi la precursorul său, acești scriitori au derivat mitul lor așa cum observă Frye că cei mai mulți critici își derivă principiile, nu din lucrările predecesorilor lor, ci din lucrările predecesorilor predecesorilor lor.³ (Fussell, 2013, p. 886).

² „History is too much about wars; biography too much about great men,” she exclaimed, and in her diverse body of writing, Woolf practiced new methods for simultaneously challenging the ways in which women had been written out of human history, and for constructing alternative narratives to encourage, inspire and empower women”.

³ „This obsession with the images and myths of the Great War among novelists and poets too young to have experienced it directly. They have worked it up by purely literary means, means which necessarily transform the war into a «subject» and simplify its motifs into myths and figures expressive of the modern existential predicament. These writers provide for the «post-modern» sensibility a telling example of the way the present influences the past. In eschewing the Second War as a source of myth and instead jumping back to its predecessor, these writers have derived their myth the way Frye notes most critics derive their principles, not from their predecessors but from their predecessors’ predecessors”.

Remarcându-se insuficienta cunoaștere a literaturii de război scrise de femei, au fost alcătuite antologii sau volume precum *Women Writers of the First World War. An Annotated Bibliography* by Sharon Oudit, ceea ce a dus la extinderea perspectivei asupra felului în care conflagrația mondială a modelat literatura. Cu siguranță, romane precum *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu merită să fie aduse în contextul mondial mai larg. În afară de referința la Virginia Woolf, cu care scriitoarea română a mai fost asociată, putem aduce în discuție texte precum cel al Sylviei Thompson, *Chariot Wheels*, London, William Heinemann, 1929, ori cel al lui Mary Borden, *The Forbidden Zone*⁴, London, Heinemann, 1929, exprimând trăiri în preajma celor răniți, precum personajul Laura din opera Hortensiei Papadat-Bengescu sau din romanul lui Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, London, Jonathan Cape, 1928, care a suscitat o controversă bine-cunoscută în epocă. În *Women's Autobiography. War and Trauma*, Victoria Stewart ajunge la concluzia că astfel de traume nu pot fi asimilate cu mijloacele tradiționale, iar demersul narativ apare uneori sincopat:

Încercările acestor scriitori de a asimila materialul-sursă – fie sub forma scrierilor lor anterioare, a reportajelor sau a textelor istorice – pun adesea accentul pe imposibilitatea finalizării unei narațiuni, dar această lipsă de închidere fără echivoc nu este un semn al eșecului proiectului autobiografic, ci mai degrabă o refuzare a acceptării traiectoriilor narative tradiționale care să netezească cerințele experienței individuale⁵. (Stewart, 2004, p. 169).

⁴ „There are no men, only body parts; as far as she is concerned ‘Everything is arranged. It is arranged that men should be broken and that they should be mended’. Combines a haunted sense of the absurdity and pathos of nursing the wounded in Belgium, but occasionally spills over into melodramatic phraseology” (Borden, 1929, p. 117).

⁵ „The attempts by these writers to assimilate source material – whether in the form of their own earlier writings, news reports, or historical texts – often emphasize the impossibility of narrative completion, but this lack of unequivocal closure is not a

Balaurul a fost publicat în 1923, când amintirea războiului era încă proaspătă, părând a continua o stare de angoasă trăită din plin. Romanul acesta a fost considerat mereu o scriere interstițială, fiind încadrat ba într-o primă etapă de deliricizare a prozei, ba într-una secundă de obiectivare evidentă. Scrierea, însă, propune o raportare nu inedită în peisajul universal al literaturii, ci complementară, cu un plus de cunoaștere a spațiului sud-est-european. Considerat drept punctul de rupere de cercul *Vieții românești* și afirmarea totală a aderenței la Cenaclul „Sburătorul”, căruia îi este dedicat prin Omagiul prezent în prima ediție, romanul a suscitat interes, dar și atitudini contondente. Multe dintre capitolele sale au apărut în *Sburătorul*, sub diferite nume, reunite, în final în volum. Fragmentele publicate nu sunt identice cu textul romanului, apărând modificări, omisiuni ori reinterpretări. Capitolul „Omul căruia i se vedea inima” a fost publicat în numărul din 8 mai din *Sburătorul*, iar din textul publicat în revistă sunt eliminate formulări precum „un tip accentuat de suedez”, „scos din prestigiul idolatriei” sau războiul „care la intervale răscolește liniștea provizorie a omenirii, cum răscolește viața pacinică a fiecărui om”; „își acoperi fața” înlocuiește „își astupă fața”, elemente de nuanță care au rolul de a rotunji stilistic frazele.

Numit „foi de spital” ori „jurnal de război”, *Balaurul* reflectă o realitate trăită, impresii la cald, prin note zilnice pe care autoarea le luase în timpul în care îngrijise răniții de pe front în anii 1918-1919. Personajul principal, Laura – Laurenția, se oferă voluntar să îngrijească răniții într-un spital de campanie înființat ad-hoc, într-o gară din sud-estul României, identificată prin datele biografice ale autoarei ca fiind Focșani. Viziunea feminină transpune experiența traumatizantă a războiului, prin înregistrări la cald la

signal of the failure of the autobiographical project, rather of a refusal to allow traditional narrative trajectories to smooth over the exigencies of individual experience”.

contactul cu „balaurul” reprezentat de trenul care aducea răniții de pe front. Nu sunt aduse în discuție, ca la Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, detalii despre spațiile geografice, localitățile și pozițiile de pe front, ci sunt expuse, printr-o interiorizare ce reiese din atitudinea de martor, urmele pe care războiul le lasă asupra corpului și sufletului.

Apariția romanului a avut ecou redus în receptarea critică, propunând impresii care fie puneau sub semnul incertitudinii noutatea compoziției, fie remarcău o etapă nouă în proza scriitoarei. Astfel, T. Teodorescu-Braniște constată „«cusurul» noutății «confuze», al compoziției nesupuse rigorilor clasice, al stilului neîngrijit, saturat de calcuri lexicale franțuzești și barbarisme”, asociind-o cu anecdota fetei bătrâne care împacă două familii rivale prin „bucuria părinților scăpați de «piatra din casă»”, ori îi este reproșată „haina prea înzorzonată, o haină ce nu se potrivește cu talia lor! Dar mai mare păcat e că nu citim din când în când și criticile lui Maiorescu, mai ales capitolul intitulat «Beția de cuvinte»” (*Opere*⁶, 2012, p. 1195-1196). Este exprimat, astfel, un punct de vedere care nu depășește linia de analiză tradițională, ba mai mult, recurge la analogii care privesc statutul femeii-scriitor, demonstrând astfel poziția față de noutatea textului. Dincolo de aceste critici, alte aserțiuni precum cea a lui Silviu Iosifescu constată că marele merit al cărții constă în „depășirea «biologismului»” „idealizarea războiului, pornită de la același biologism pe care-l vom regăsi în romanele viitoare, este treptat împrăștiată de oroare” (*Opere*, 2012, p. 1201), inexactă, așa cum vom demonstra cu argumente din roman, mai ales că regăsim *in nuce* nuclee narrative dezvoltate în romanele publicate ulterior.

⁶ Hortensia Papadat-Bengescu (2012), *Opere. I. Romane*. Studiu introductiv: Eugen Simion; ediție coordonată: Gabriela Omăt, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

O altă ipostază critică încearcă includerea ei în vasta familie europeană, căci Valeriu Ciobanu scrie că este „un roman, mai curând al războiului văzut prin ochiul analitic, meditativ și umanitar al Laurei, decât romanul Laurei în împrejurările războiului” (*Opere*, 2012, p. 1202), și o asociază cu *Vie des martyres* de Georges Duhamel, în timp ce Mircea Zăciu remarcă „o febră interioară împinsă până la imagini halucinante și paroxistice, pe alocuri nu străine de expresionism (...) mărturiile unui Remarque, Dorgeles, Barbusse, (...) Liviu Rebreanu (...) Camil Petrescu (...) războiul ca dramă și experiență colectivă – fiind punctul terminus al egotismului” (*Opere*, 2012, p. 1205). Este cunoscută și aprecierea lui Ovid S. Crohmălniceanu care accentuează punctul de vedere feminin, ducând judecata noutății textului doar până la jumătate:

jurnal intim, al unei femei, Laura, soră de caritate în timpul războiului. Nici de aici nu lipsește câmpul de preocupări specific feminin. (...) ea încearcă să uite în fața chinurilor omenești o suferință personală, de ordinul deziluziei amoroase (...). *Balaurul* împinge spre obiectivare proza Hortensiei Papadat-Bengescu, în sensul că realitatea socială cu dramele ei irupe în paginile scriitoarei. (Crohmălniceanu, 1967, p. 436)

Încercând să încadreze în aceeași direcție volumul scriitoarei, Constantin Ciopraga constată elementul său de noutate în literatura europeană, faptul că „e un amplu jurnal, spovedania unei conștiințe; poate cea dintâi pe plan european reflectând drama războiului prin intermediul unei viziuni feminine. La un an după *Balaurul* apăreau mărturisiri indirecte, consemnate de bărbați: *Les Gardiennes* de E. Pérochon și *La guerre des femmes* de Antoine Redier” (Ciopraga, 1973, p. 113).

Încheiem periplusul critic, apelând la câteva idei ale lui Gheorghe Crăciun care, în 1986, remarcă unele aspecte originale,

plecând de la analiza romanului: valoarea terapeutică a scrisului, „un gest scriptural cathartic. Produsul literar obținut e astfel rezultatul unei proceduri terapeutice”, polimorfismul textului, calitatea de a fi o scriere experimentală, prin „conștientizarea procesului evolutiv al transformării și recurențelor formelor literare” (*Opere*, 2012, p. 1218), numindu-l „roman al unei experiențe directe de viață, roman al unei psiho-senzorialități auctoriale în neconținută alertă și al unei redutabile crize morale”, precum și inovațiile reieșind din „observații aparținând sferei corporale, psiho-somatice” (*Opere*, 2012, p. 1202). Constatăm, așadar, o diversitate a abordărilor, dar care trasează două idei fundamentale ce ne interesează în studiul de față: noutatea viziunii feminine în cadrul literaturii europene și ideea de experiment pe care îl face autoarea, prin incursiunea în corporalitatea rănită.

Pentru personajul feminin – Laura (numită în roman și Laurenția) – primul contact cu războiul este legat de o temporalitate obsesivă, o nervozitate ce reiese din persistența situației conflictuale. Memoria reține, așadar, o imposibilă previziune a reechilibrării situației, ceea ce provoacă angoasa: „Ce lung ținea! Prin repetare comunica o enervare, o prelungire la infinit a necazului, pe care-l aducea, o amplificare a lezei crunte, pe care o promulga. Mereu, mereu... Război!... Război!... Război!...” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 180). Este reținut, așadar, ca unic element „repetarea”, căci este lipsită de orice perspectivă acțiunea care „enervează”, interiorizată până la obsesie. Remarcăm acea perspectivă de „memorie modernă”, prin care se face o distincție între felul în care războiul era perceput anterior, de la Homer până în secolul al XIX-lea, în care eroismul domina, izvorât din dorința de libertate, la percepția de secol XX, când este adusă în discuție trauma majoră a umanității. Papadat-Bengescu o explică tot printr-o dihotomie, ce racordează textul la ideile europene ale timpului. Cele două ipostaze puse față în față – goarnă versus bucium, ideal versus

obligatie – explică această transformare, căci războiul este depersonalizat, lipsit de idealul unității ori al independenței:

Erau oare numai gorniștii, sau vreun gradat mergea alături, spunând ceva cu glas tot deslușit, apăsător, monoton? Ca un crainic, dar care nu semăna cu crainicii de odinioară, cum nu semăna nici goarna cu buciul. Desigur nu spunea: „Sculați-vă, oameni! a venit ceasul de luptă și de bucurie, pe care l-ați cerut!”... Nici nu spunea: „Sculați, oameni! a năvălit primejdia și măcelul!”. Spunea: „Toți oamenii sub arme din contingentele... să se prezinte la corp... Azi, 14 august... s-a decretat războiul!...” !...” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 180)

În această intervenție narativă este conținută schimbarea fundamentală de optică asupra războiului, ce marchează modernitatea evidentă a scriitoarei. Văzut sub latura hâdă, lipsit de aureola gloriei, cum apărea în secolul al XIX-lea, războiul apare ca absurd, observabile fiind doar traumele cauzate ființei umane, prea fragilă în fața mașinăriei imense și implacabile.

Incursiunile în psihologia personajului sunt legate de trăirea conștientă a unei drame, aceea a imposibilei rezolvări a conflictului, și de lipsa unui orizont al speranței:

... Nu mai era de suferit! Iar și iar! La surprindere, la emoție, la spaimă, urma o iritare, o întunecare a gândurilor, o împresurare a grijilor, o încheștare a energiilor, un simțământ de sinistrare, care cerea conținerea acelui glas ce se înfigea mereu mai mult în conștiința prea limpede a unei realități aspre și strivea sub greutatea sunetelor nestrămutate orișice avânt al iluziei despre aceleași gânduri. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 180-181)

Prin intermediul personajului principal, precum și al celorlalte ipostaze ale feminității aflate în fața unei destabilizări profunde a lumii, cititorul construiește imaginea războiului. „Noutatea” acestuia este concepută din percepțiile diferite prin care este cântărit. Neprevăzutul, lipsa unei viziuni, haosul pe care îl conștientizează

ființa umană, aflată într-o situație instabilă, se traduc în sinestezii: „alarma lungă, aspră și sinistă”; „cu cât mergeau la adâncul peșterii, cu atât duhnea. Laura simțea asta în păr și urechi (...). Ochii o usturau, nu de fum, ci de emanația aceea morbidă care umplea vagoanele” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 252). Pe parcursul romanului sunt aduse în discuție raportări la trecut, dar care nu sunt menite să liniștească, pentru că „noul” război este altfel, este dus pe un alt front, cu alte mijloace:

Avea să fie Războiul, care nu semăna cu bătăliile chemate de bucium și cu nici unele dinainte. O primejdie surdă, oarbă, nesfârșită, târâtă de-a lungul timpului și drumurilor, pe brânci, mereu amenințată, mereu amenințătoare, crudă, aprigă! Lungă peste măsura prevederii, peste măsura răbdării. Cu sunet metalic, sinistru. Cu pas greoi, hotărât. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 182)

Percepută drept răul suprem al societății, conflagrația mondială produce, înainte de începerea luptelor, anxietate prin amenințarea concretă a unei acțiuni fatale: „Nu semăna cu nesfârșitele vorbe, idei, închipuiri, socoteli din ajun” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 182), cărora li se adăugau discursurile politice „în cor și predici de pe Capitoliu”, „proorocii”, precum și natura inumană, legată de împărțirea sferelor de influență – „oameni, clevetiri și împărțeală și harță pe pradă” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 182).

Originală ni se pare viziunea feminină care împarte lumea politică în funcție de colportări, de „harță”, cu o privire domestică asupra fenomenului militar. Exclusivitatea punctului de vedere feminin se remarcă și prin aducerea în discuție a unei „fete”, a uneia dintre „copile”, ceea ce sugerează o solidaritate de gen, subordonată unei sensibilități excesive: „Război! Una din copile părea a cugeta în cugetul, în sufletul Laurenției, înțelesul cuvântului” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 182).

Relația dintre ceea ce înseamnă a fi martor la asemenea întâmplări și transpunerea în scris, interiorizarea unei realități crude, au fost studiate de Shoshana Felman, care concluzionează:

calitatea de a fi martor este, paradoxal, o calitate de a încălca limitele poziției izolate, de a vorbi pentru alții și către alții (...). Datorită faptului că mărturia este adresată altora, martorul, din interiorul solitudinii proprii sale poziții, devine vehiculul unei întâmplări, al unei realități, al unei poziții sau al unei dimensiuni dincolo de sine.⁷ (Felman, 1992, p. 3)

Laura este un personaj-martor și un personaj-actant, care observă ceea ce se întâmplă în spatele frontului și transpune literar lunga experiență a războiului.

În roman sunt, de fapt, puse față în față două experiențe fundamentale: una personală, a dezamăgirii în dragoste, un clișeu sentimental al romanului de secol XIX, și una colectivă, văzută din perspectiva femeii: „Acestor conflicte războiul le aducea o soluție. Una uriașă, proporționată cu revoltele ei. Părea că zbuciumul ei, care căuta și nu găsea rezolvare, iscase pentru durerea și nevoia ei, anume, vijelia colosală, în a cărei putere aveau să se dizolve orice alte puteri” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 183). Soluția dramei personale este plonjarea într-o dramă colectivă în care se șterg orice referințe la individualitate, căci

Laura credea, în adevăr, că pentru ea venise războiul la ceasul și timpul când aștepta ceva care să legiuiască ceea ce nu era bine legiuit. Venise

⁷ „the appointment to bear witness is, paradoxically enough, an appointment to transgress the confines of the isolated stance, to speak for other and to others (...). By virtue of the fact that the testimony is addressed to others, the witness, from within the solitude of his own stance, is the vehicle of an occurrence, a reality, a stance or a dimension beyond himself”.

acum o forță a lucrurilor ce o dezlega din nedumerire și o lega, laolaltă cu toți, de destine necunoscute. Credința aceasta poate că nu era atât de absurdă. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 183)

Punctul de vedere feminin se referă la conectarea la întreaga umanitate prin intermediul unei traume, iar raportarea la acesta se face diferit, în funcție de stările interioare care îi modelează trăirile:

Fericită ieri, războiul i-ar fi părut așa cum îi părea altădată, în zilele de înviorare și înflorire. În numele binelui și Frumosului Uman, l-ar fi socotit ca o monstruozitate care jefuia tezaurul superb al omenirii. Urgia i-ar fi răspuns cu implacabila ei realitate. Acum vedea altfel Flagelul roșu. Îl vedea ca pe o forță elementară în dezlănțuire spre nimicire și spre creație. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 184)

Haosului îi corespunde primul pas al creației, războiul fiind văzut ca civilizator, ca aducător al unei noi epoci. Părea „uvertura zgomotoasă a unei simfonii eroice” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 189), căci spațiul citadin este văzut de la centru spre periferie, iradierea cuprinzând totul: „animația culmina în centru, totuși cuprindea orașul până la margini” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 189). Apar elemente de detaliu citadin: automobilele – „mic eveniment provincial” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 189), iar războiul aduce cu sine un spirit gregar în capitală, înmulțindu-se „și populația și armata”. Prefectura și „vibrația telefonică”, adunarea Crucii Roșii sunt evenimente menite să organizeze cadrul narativ.

Experiența războiului este trăită de personaj sub forma unei călătorii, una densă, a cărei hartă este trasată, metaforic, ținând cont de cunoașterea încorporată în detaliile oferite. Sunt, astfel, introduse în text elemente psihologizante care aderă la imaginea globală a peisajului de război. Coagularea unei asemenea hărți se face prin

analiza unor detalii minuscule, menite să antameze o panoramă a lumii căzute pradă războiului, în care doar starea de urgență contează:

Ca și apele, ca și furtunile, nu puteai decât ocoli cu acul busolei; să determini vaduri mici în curentul mare și, încorporat lui, să treci cu el până Dincolo. Așa era să fie Războiul. Oamenii și determinările lor, tot ceea ce crezuse că îl va stăpâni și îndruma, era să fie cotropit de puterea lui elementară în mers, și determinările acelea erau să fie numai vaduri mici în vadul mare – o cârmuire desperată ținută la acul de deviere al busolei. Cuprinsă în măcelul elementar, i se pregăteau Laurei suferințe normale. Aceleași cu noima vremurilor, energiile ei erau mai mici ca tiranul cel nou. Nu se mai lupta cu imposibilul. Imposibilul era acum un despot. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 121)

Femeia vede războiul ca centru de putere, o situație într-un mediu ostil, ale cărei trăsături primare sunt impunerea și opresiunea în toate domeniile vieții. Această duală caracteristică, cognitivă și afectivă, organizează și în romanul românesc raportarea la război. Este cunoscută originea sintagmei *hartă cognitivă*, pe care Tolman a teoretizat-o încă din 1948, prin analogia *șobolanul în labirint* (*rat in the maze*) cu ființa umană, pentru a descrie un traseu. În aceeași direcție, felul în care este descris războiul corespunde unei reprezentări relative a realității, verificând teoria lui Golledge și Stimson care defineau harta cognitivă drept „reprezentarea incompletă, distorsionată și cu metrice mixte a mediilor din lumea reală, dar ele pot fi de asemenea hărți ale mediilor imaginare reprezentate în literatură, povești populare, legende, cântece, picturi sau filme”⁸ (Golledge & Stimson, 1997, p. 234). Personajul feminin reprezintă noua realitate cu datele celei vechi, iar punctul de plecare pentru experiența sa este introdus simplu: „ceru postul

⁸ „incomplete, distorted, mixed-metric representation of real-world environments, but they can also be maps of the imaginary environments represented in literature, folk tales, legends, song, paintings, or film”.

de infirmieră în gară, unde se hotărâse înființarea unei infirmerii de prim-ajutor” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 191).

Războiul, deși născut odată cu umanitatea, este trăit diferit în funcție de epocă:

Tot așa cum războiul era o temă uzată pe toate fețele, dar proclamarea lui de fapt era o realitate nouă, tot așa și pregătirile lui păreau neașteptate. Mecanismul monoton și tradițional al tuturor autorităților era întors brusc spre îndeletniciri noi. Pus în fața lor, se zbugiuma, zdruncinat în resorturile lui. Telefoanele zbârnâiau nebunește, căutând să ordoneze în mijlocul unei dezordini febrile. Era un haos dezlănțuit de pretutindeni. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 191)

Ca orice fenomen, este judecat din perspectiva cunoașterii istorice, căreia i se adaugă o trăire frustră, actuală, ieșită din experiența directă. Haosului din exterior îi corespunde observația subiectivă a lumii, căci harta creată de personaj se desenează din detaliile subiective percepute de Laura, soră medicală într-o gară din Focșani. Romanul a fost apreciat și pentru aspectul documentar, căci Hortensia Papadat-Bengescu îngrijise răniții în 1918, experiență relatată în *Scrisori către Garabet Ibrăileanu*:

Când, cu cuferele în gară și cu birja tocmită, am rămas aici, după ce am îndurat ce am îndurat, dar am și văzut cred că tot ce se putea vedea mai bine și mai mult din ce-a fost, a trebuit să zic că a fost poate un calcul al soartei să rămâi la postul de privire cel mai interesant, căci mai totdeauna mi-a fost scris să pot observa lucruri interesante plătind cu ființa mea. Nu m-am dat în lături. M-am oferit ca obiect de experiență celor mai dureroase, căci credeam într-o noimă. Am privit cât mai bine și am suferit cât mai mult. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 1183)

Așadar, trauma războiului este trăită direct, iar reconstituirea ei se face prin intermediul personajului Laura. Reiese o idee

esențială atât din experiența trăită, cât și din cea ficțională: aceea a războiului ca ștergere a individualității și conectarea la drama colectivă. Memoria celor trăite este folosită pentru contopirea în ficțiune a imaginii hidoase a războiului. Inedită este și raportarea femeii la ceea ce reprezenta războiul. Trăind propria dramă sentimentală, Laura interiorizează situația exterioară, transformând-o într-un pretext pentru propria schimbare:

Pentru ea izbucnise războiul, ca să schimbe rostul lucrurilor și, odată cu acest rost, în care necazul ei rău și dușmănos era încrustat, să-și smulgă necazul din rădăcinile lui rele. Pentru ca să se strămute înțelesul durerilor ei, se strămutase sensul lucrurilor! Nu se putuse mai puțin decât un flagel ca să vindece boala morală a omenirii, nici mai puțin ca un uragan ca să spulbere gunoiul îmbâcsit pe năravurile lumii. Așa credea Laura! Războiul era făcut pentru ea și era serva lui. Ea tocmai să lipsească?... Astă-seară?... De la postul ei?... (Papadat-Bengescu, 2012, p. 74).

Un soi de sindrom Stockholm pune stăpânire pe femeia care vede în război stăpânul absolut, o formă de vindecare a unei boli. Acțiunea de asanare morală, terapia căreia i se supun oamenii, una dură și definitivă, este o viziune nouă asupra Primului Război Mondial. Este vorba despre o distrugere a răului prin rău, crede Laura, pentru care „uraganul” era menit să aducă ordinea în lume.

Personajele masculine sunt surprinse în diferite ipostaze: prizonierul nemulțumit, soldatul în diferite ipostaze, plecând sau întorcându-se pe front. Ochii infirmierei surprind astfel de situații, moment potrivit pentru alcătuirea unor portrete: „foarte înalt”, „contele... în serviciul armatei imperiale austro-ungare, prizonier în Carpații de sus” ori exprimarea nemulțumirii – „Vă tratați rău prizonierii! spuse iar arogant ungurul. N-avem nici fân așternut, cu toate că ar fi trebuit să avem banchete!” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 108) –, căreia îi răspunde cu atitudine „răzvrătită”:

„Nu suntem destul de bogați ca să facem lux cu prizonierii. Dar nu maltratăm pe nimeni, răspunse ostil” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 109). Particularizarea unor situații determină astfel de inserții care țin și de atitudinea socială față de armata austro-ungară și de felul în care se poziționaseră scriitorii înainte, precum Rebreanu, care publicase în 1920 *Pădurea spânzuraților*. Aceștia i se adaugă romane care au în centru războiul, precum cel scris de Mihail Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu. Cronică din 1917*, publicat în 1921, Camil Petrescu și bine-cunoscutul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), *Roșu, galben și albastru* (1924) de Ion Minulescu, *Întunecare* (1927) de Cezar Petrescu sau *Fata moartă* (1937) de Ioan Missir.

Literatura despre război este creată, în cea mai mare parte, prin experiența directă, căci majoritatea celor care scriu au luat parte activ la lupte. Noutatea romanului Hortensiei Papadat-Bengescu reiese, așadar, nu din tema centrală abordată, ci din punctul de vedere feminin pe care îl înglobează unei situații cvasi-cunoscute. Până atunci, războiul era o traumă exclusiv masculină, femeia fiind văzută doar ca o victimă sau suferind acasă, în lipsa bărbatului plecat pe front. La autoarea română, masculinitatea este percepută ca având două trăsături esențiale, pe care le identifică astfel: „bărbații fiind duși, traiul nu mai avea cele două înțelesuri: goana după spor și avuție și goana după dragoste” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 230), rămânând doar instinctul de supraviețuire, „nevoia de a exista” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 230). Altundeva, cercetașul M., sublocotenent de infanterie, cel care o ajutase voluntar să îngrijească răniții și murise pe front, este o prezență fulgurantă; dascălul Gore și criza care o înspăimântă pe Laura, Vintilă care o protejează și îi dă prilejul să constate: „copiii, ca și cățelușii, ca și femeile, sunt mici animale domestice, care se conduc după glas și adulmecare” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 282); Dobre, pe

care îl vede drept un „pelerin solemn”; căpitanul rus, Wasia, și Iwan și trainica lor prietenie, Cojocariu, „țăran intelectualizat” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 330) și Dumitru, care îl îngrijește; Ion Cizmaru, „veselul căprar” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 339); bătrânul argintar.

Inutilitatea apartenenței la o națiune, în fața războiului și a morții, este exprimată astfel: „îngropați români și ruși, nemți și francezi” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 383). Este o concluzie tragică asupra a ceea ce înseamnă o conflagrație mondială, care distruge deopotrivă camarazi și dușmani.

Cea de-a doua atitudine pe care o dobândește Laura este căpătată după trăiri multiple, trecând de la o privire mai blândă asupra războiului la una radicală. Revolta sa este sinceră, reiese din trauma războiului. Contaminând umanitatea precum o pandemie, acesta lasă în urmă victime și orori:



Bestie! Bestie hâdă! Cine va reteza vreodată din rădăcini capetele lui monstruoase, care cresc mereu de-acolo tocmai de unde sunt tăiate. Război! Fiecare acum era soldat și orice loc era o tabără. Dușmanul pândeau undeva din umbră, gândurile și mișcările luau pretutindeni rostul luptei și toată rânduirea până departe era aceea a măcelului. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 239)

Personajele feminine sunt percepute cu un ochi pătrunzător și neiertător, acid și lipsit de subiectivitate. Sunt prezentate „infirmierele mondene” ale Crucii Roșii, precum Milly, „înaltă și planturoasă”, dar care ocupă un loc important în „medicina operatorie, adică măcelăria de război”. Sau Dudu, despre care cititorul află că era „îndemânatică, devotată și virilă, fruntașă prețioasă a sălei de pansamente”, directoarea și alte surori de caritate, prezente pe front.

Timpul petrecut în infirmerie îi produce Laurei diferite analize, care vor fi dezvoltate de Hortensia Papadat-Bengescu în

romanele următoare: „Erau însă pentru aceeași lege două înfățișări. În temnița dosnică a orașelor, venirile pe lume neîngăduite, cele în afară de căsătoria mărturisită, erau pline de josnicie și tristeță. Sfloase și palide ca Dorina cucoanei moașe sau ca bietul copil al Ancuței” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 212), anunțând destinul fecioarelor despletite. Narațiunea discontinuă conține fragmente de colportare, zvonurile alcătuind un adevărat strat subteran al textului. Sunt zvonuri că „[ș]anțurile dintre București și F. erau pline de cadavre” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 232) ori „circulau de mult zvonuri suspecte și care iritau” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 314). Prezența trupelor rusești îi dă prilejul să exclame: „nicio-dată încă nu văzuse ceva mai străin ca ei” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 245).

Întâmplări care sensibilizează, precum cea a fetei al cărei trup fusese aruncat din tren pentru a nu-i îmbolnăvi pe ceilalți, sunt redată pentru a arăta o altă față a războiului care se duce și în afara frontului:

Mielușica era un soldat din cei căzuți în câmp, în mijlocul atacului, pe care nu mai e timp să-i aduni, căci datoria care mână înainte comandă legi aspre. Un soldat din cei rămași în șanț pentru câini și pentru ciori, cu un loc pe șorțulețul alb pe care să atârne o jucărioară nouă, o cruciuliță cu panglica verde. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 239)

Ideea de experiment reiese și din amestecul realismului magic cu aspectul documentar istoric:

Dobre ajunsese, în sfârșit. Pe dibuite și oropsit, desigur, la drum, de ceilalți călători, ca un biet țigan cu capul dogit ce era, ajunsese la bunul Dumnezeu cel cu barbă așa de mare și de albă încât în albea ei stătea toată uimirea lui religioasă. Ajunsese la locul acelor convergențe supreme ale armoniei universale, cu ecouri de vibrațiuni legate de traiul omenesc. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 396)

Un alt personaj îmbrăcat în aceeași aureolă magică este bătrânul argintar. În mijlocul traumei războiului, acesta își continuă menirea, portretul acestuia configurându-se din detalii contrastante. Laura îl surprinde lucrând la un „colan”, fiind astfel anunțată meseria lui. Nerăbdării femeii îi corespunde chibzuința artistului, care lucrează în liniște, fără grabă, bucurându-se de procesul creației. Inserțiile legate de familia numeroasă a acestuia, cei nouă copii, dintre care patru iau parte la război – „Unul e marinar... unul e aviator... doi artileriști” –, faptul că lucrează pentru nemți, căci „gură de om cere bucătură”. Originile acestuia se împletesc, fiindcă „[e]u sunt țigan de pe tată... de mamă... moldovan...” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 287). Portretul amintește de Mefistofel, bătrânul argintar pare a deține taine alchimice, căci magicul este inserat, am spune accidental, în realitatea crudă a războiului. Personajul are o natură duală, fiind surprins în imaginea sa afișată, camuflată într-un real observat corect, de „giuvaergiu florentin”, dar căreia i se adaugă apoi ipostaza de „țigan fierar”, care coboară din realismul magic, rostind blesteme și fiind depozitarul unor volume criptice, amintind de personajele lui Mircea Eliade sau, mai devreme, de Ruben – Riven din proza lui Mihai Eminescu:

Rânjea mereu, un răs diabolic, cu ochii neastâmpărați ca flăcările de spirt aprinse la fitiluri vechi. Ciudat bătrân! Adinioara, prețuind jucăria modernă a colanului cu dragoste și cu dispreț, părea giuvaergiu florentin și acum părea un țigan fierar, care, potcovind caii dușmanului, borbo-rosea vrăjile rele ce vor răsturna Chervanul.

— Dacă vrei, vino într-o zi la mine! Am să-ți arăt niște cărți, pe care nu le are nimeni decât bătrânul argintar... Eu stau colo în cocioaba aia din fundul maidanului... Oameni săraci! Cine mai drege acum argintăria, cine mai lucrează argintul?... D-a gata, de la prăvălii. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 324)

Astfel de pasaje sunt rare în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, dar mărturisesc nevoia de evadare din cotidianul traumatizant al războiului. Portretul personajului, integrat firesc în ansamblul romanesc, rămâne, totuși, insuficient exploatat, deținând doar o fulgurantă expunere în contextul narativ. Cu toate acestea, remarcăm aceeași opoziție, resimțită uneori mai puternic, alteori mai discret, între modernitatea generată de ceea ce e nou și tradiție, cu resorturile sale inefabile și magice. Deși tributară noilor procedee de creație și obiectivării prozei, scriitoarea remarcă, prin astfel de pasaje, o tradiție îndelungată în construcția personajelor, unele ce propun o reinterpretare a felului în care este perceput însuși procesul creației.

Imaginea balaurului este folosită pentru a reda o apariție terifiantă, trenul cu răniții de pe front. Gara este prezentată atât înainte de începerea războiului, cu „manevra nesfârșită a convoaielor spre destinații multiple” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 192), fiind înregistrate inclusiv „pe vagoane, moda cea mare a zilei erau inscripțiile eroice” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 192), cât și după începerea războiului, când soseau trenuri de pe front cu răniții.

Prima apariție a balaurului este înregistrată astfel: „din înțelenirea a 20-30 de ore de drum, închiși în întunericul, în aburul asfixiant din pântecul Balaurului, morfinizați acolo în nemernicia lor, acum se deșteptau” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 222). Răniții sunt îngrijiți pe rând, unii mor, alții se vindecă, însă observațiile sunt presărate cu inserții psihologizante, apariția balaurului căpătând proporții animalice: „cu un muget înfundat, trenul mult așteptat, temut, năpraznic, acum surpat, cu pântecul golit de măruntaiele fierbinți, se urni iar, și târâș, negru, istovit de puteri, secăt de sângele și carnea pe care le azvârlise acolo, se înfundă în haosul întunecos al magaziei. Monstru, acum captiv” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 229). Fiecare apariție a „balaurului” produce o traumă, care se adaugă celorlalte traume fizice și psihice, individuale.

Fiecare nouă experiență este adusă în discuție, prezentând proiecția hidoasă a balaurului. „Capul uriaș și slut al Balaurului era departe. Departe și iadul pântecului sătul și adăpat. Numai coada trunchiată, care purta pe ea oameni ca în basme, zburda vesel” sau „Balaurul le părea ca cel din Biblie; ca cel de pe desenele primitive ale Testamentului: o fiară cu capul și cu solzii de zale cenușie, cu nări de vopsea roșie și mustăți de tuș... Ei erau arhanghelii albi, subțiri, curați și liniștiți alături de fiara impusă, săgetată” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 255). Reprezentările trenului-balaur variază de la descrierile folclorice, „ca în basme”, până la aluziile biblice care, în Apocalipsa Sfântului Ioan Teologu (cap. 12), prezintă imaginea femeii și a balaurului mare și roșu, războiul fiind asociat în studiile escatologice cu sfârșitul unei lumi. Interesantă este și aluzia la creație și la distrugerea prin rău a unei astfel de făpturi malefice. Transpunerea simbolică a balaurului în trenul răniților și asocierea cu „arhanghelii albi”, aluzie la lupta biblică între Arhanghelul Mihail și îngerii săi și balaurul ce întruchipa răul absolut. Apariția „balaurului” este asociată cu un spațiu interstițial, în care se întretaie lumina și întunericul, binele și răul, suferința și sacrificiul, gara ca punct de sosire și de plecare:

La gară era, desigur, un loc privilegiat. Treceau zilnic trenurile. Tot războiul defila acolo, încărcat deocamdată pe transporturile aglomerate și zgomotoase. Treceau convoiurile lungi ale refugiaților cu pitoreasca lor durere umilitoare; misterioase trenuri oficiale cu storuri lăsate peste echivocul trist al împrejurărilor; lungi, nesfârșite trenuri militare ducându-se spre un știu ce și nu știu unde, dar spre ceva care te exalta, îndurerându-te, și care pe ei, pe soldați, îi exalta fără cunoștința durerilor ce se pregăteau, ca și cum priveau peste ele, peste ei înșiși, peste suferința și sacrificiul vieții, la fericirile dobândite. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 229)

Sunt introduse în roman meditații aspre despre ființa umană, văzută în animalitatea ei, punctul de vedere aparținând biologismului⁹, așa cum era explicat, perceput și aplicat la începutul secolului al XX-lea. Oscar Hertwig propunea, în 1921, teoria care contrazicea ideea darwinistă a evoluției, dând exemplul războiului văzut ca „necesitatea inalterabilă a naturii”¹⁰ (Woodward, 1988, p. 292), ce ar putea fi evitat prin adaptarea ființei umane, care, evoluând, poate rezolva pașnic conflictele. Perspectiva Hortensiei Papadat-Bengescu oferă o sursă biologică, capacitatea de a ucide fiind legată de însăși condiția de muritor. Hobbes o identifica drept condiție esențială a ființei umane, care, primar, putea ucide; Bigelow (1969, p. 43) vedea ființa umană „definită ca meșteșugar, dar mai degrabă ca făcător de războaie”¹¹. Ideea nu este nouă, războiul devine, încă de la Aristotel, parte a ființei umane, Antichitatea fiind tributară acestei viziuni eroice. Lévinas își asumă aceeași idee: faptul că ființa umană poartă în sine puterea de a ucide (Lévinas, 1991, p. 21).

Scriitoarea identifică această latură primară, în încercarea de a găsi o justificare războiului:

Bărbatul, omul e născut asasin. Puterea distrugerii se afirmă în el ca și a creației. Născut, el naște; muritor, el poate ucide. Din aste două forțe elementare, una îi e interzisă de legea morală atât cât nu se răzvrătește. Nu omoară. Dar amenințarea lui putincioasă se risipește în cuvinte de clacă: „Am să-l omor!” Și uneori omoară!... Acum se sculasera oameni de pretutindenii în vrajbă și fierbințeală ca să omoare. Era război. Ca să omoare pentru... mai bine... Mai binele, care înflorea ciuperci otrăvite în rațiunea popoarelor de pe malurile tuturor apelor, din aluatul tuturor malurilor. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 301)

⁹ Vezi studiul lui Mauro Senatore, „Biologists also do Literature: Derrida, Heidegger, and the Danger of Scientism” in *Derrida Today*.

¹⁰ „unalterable necessity of nature”.

¹¹ „defined as the toolmaker, but rather as the war maker”.

Puterea de a ucide este văzută ca un instinct primar, cu care omul se naște, pe care și-l reprimă de-a lungul existenței, căci acesta rămâne latent în ființa sa, iar, la un moment dat, când rațiunea se întunecă, se produce o astfel de situație într-o realitate în care nu mai există legi morale. Viziunea propusă în romanul *Balaurul*, sincronizată cu evoluția societății căzute pradă fenomenului major al războiului, este valabilă, cu atât mai mult cu cât sunt puse față în față cele două principii fundamentale ale existenței: creația și distrugerea, nașterea și moartea. Proza de față antamează o viziune coerentă a unei lumi aflate în degringoladă. Pierderea rațiunii este considerată a sta la baza procesului de începere a războiului, prin aluzie la cufundarea în irațional, în lipsa oricărui control, în momentul în care „fierbințele” pune stăpânire pe om. Aceasta este o poziție ce leagă patologicul de evenimentul războiului, văzut ca o deviere de la comportamentul normal. Ființa umană este stăpânită de o maladie, aceea a pierderii rațiunii, căci nebunia se multiplică și cuprinde, dacă e să folosim termenii foucauldieni, întreaga umanitate. Dincolo de interesele primare ale statelor-națiune, războiul aduce pierderea oricăror repere morale și sociale, producându-se o scurtcircuitare a relațiilor interumane, dar și a propriei raportări la sine. Interesantă este perspectiva oferită de personajul feminin al romanului și pentru că acesta se regăsește într-o poziție care îi bulversează statutul inițial, de la creație, ajunge să observe distrugerea, să lupte pentru viață, alături de ceilalți. Ipostaza personajului observator aduce cu sine și o conturare a limitelor și a trăirilor în fața morții, dar mai ales, a corpului suferind. Căci, mai mult decât moartea, romanul lui Papadat-Bengescu vorbește despre trupul în suferință, rănit, care trece prin procesul distrugător al durerii fizice. Răniții pe care îi observă și îngrijește Laura sunt, de fapt, ipostaze ale trupului suferind, războiul devenind doar un pretext pentru a discuta despre ființa umană. Textul romanului conține reflecții despre haosul provocat omului, o ieșire din

sine pe care, dacă la început personajul feminin o căuta, apoi constată că era o formă de anonimizare, de pierdere a individualității. Viziunea inedită a scriitoarei constă în aceea că războiul este perceput precum o maladie, ceva ce îmbolnăvește progresiv trupul colectiv al națiunii, aspectul patologic fiind esențial în observarea procesului entropic. Vanitățile sunt văzute, biblic, precum păcatul suprem, cel care duce la război, la dezechilibru, la lipsa concilierii:

Rupând echilibrul și spânzurați deasupra lor înșiși, își făceau drum prin moarte spre mai bine – prăbușind ceea ce le încurca drumul spre refacere și înnobilare. Pentru icoane în biserici – pentru o lumină iradiată pe fruntea idolilor – pentru ca bubele sparte, scurgând puroiul, să descongeseze creierul națiunilor – pentru ambiție și patimă – pentru triumful egoismelor. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 303)

Triumful „egoismelor” trimite la sacrificarea interesului comun, a oamenilor simpli, prinși și angrenați în marea mișcare a războiului, în care fiecare este doar o frântură de individualitate, parte a unui tot pus în mișcare de front.

De fiecare dată când apar astfel de reflecții asupra războiului, nu este ratat prilejul de a reitera toate momentele fundamentale ale existenței umane, căci, alături de iubire și moarte, războiul ordonase epoci. Cele două ipostaze fundamentale pe care scriitoarea le așază la baza existenței umane sunt legate de „sentimentul eroic” și de „sentimentul umanitar”, văzute precum două puteri, care se succedau „fără să se înlocuiască”. Din când în când, remarcă naratorul, „[o]menirea urmase instinctul neastâmpărat al sângelui și de îndată ce îl îndeplinise, spiritul reapărea proclamând stăpânirea lui generoasă” (Papadat-Bengescu, 2012, p. 303), un soi de criză necesară pentru reparația liniștii. Între pace și război, granița părea foarte subțire, fiecare ipostază dovedind fragilitatea ființei umane. Observația că atât starea de război, cât și cea de pace sunt legate

de sânge, „aceeași substanță minunată” trimite, din nou, la discuția despre corporalitate și biologism. Dacă evoluția însemna renunțarea la război, trecând într-o nouă etapă, atunci cea darwinistă nu se verifică, instinctele demonstrând că violența este încă prezentă în ființa umană. Papadat-Bengescu identifică drept momente alternative crizele iscate de „sânge”, de biologicul ființei, care se implică și în război, dar se bucură și de liniștea păcii:

Laura credea că legea spirituală e climatul senin al sângelui și instinctul roșu criza aceleiași substanțe minunate. Simțirile, acum liberate din încheștarea vremurilor rele, își reluau treptat bucuriile delicate, se întorceau mai întâi către natură, către desfătarea luminii, dezmiardarea aerului, minunile variate ale decorului în care sufletul găsea înviorare pentru a reîncepe miracolul jocurilor sale de umbre și lumini. (Papadat-Bengescu, 2012, p. 305).

Constatăm, așadar, că romanul *Balaurul* propune o viziune nouă și inedită în peisajul european, prin integrarea unui punct de vedere feminin asupra războiului, în acord cu direcțiile literare ale epocii. Trauma Laurei este, mai întâi, una de ordin personal, suferită când exista totuși un „climat senin al sângelui”, dar cea de-a doua, care îi marchează existența este trăită într-un spațiu aflat la întretăierea drumurilor, unul în care pătrunde războiul prin intermediul modernului tren care aduce răniții. Participarea la război se face din spatele frontului, implicarea realizându-se prin observarea efectelor luptelor, corporalul devenind o oglindă a traumei imense a războiului. Trupul rănit este o metaforă a umanității devenite victimă a propriei meschinării și a pierderii rațiunii și chiar a instinctului de supraviețuire. Punctul de plecare al romanului, depășirea unei drame personale prin trăirea uneia colective, se transformă într-un pretext pentru amendarea războiului, văzut ca traumă majoră a umanității, o maladie ce se naște dintr-un moment de rătăcire, o pierdere temporară a rațiunii. Jurnalul feminin devine

o mărturie a unui eveniment traumatic, dintr-o altă perspectivă, diferită de cele cu care cititorul fusese obișnuit până atunci, o viziune modernă asupra unei lumi căreia îi lipsea diversitatea punctelor de vedere. Putem afirma cu certitudine că romanul Hortensiei Papadat-Bengescu face parte din literatura europeană și reprezintă o contribuție substanțială la cunoașterea felului în care punctul de vedere feminin contează în descrierea unor evenimente considerate prin excelență ca aparținând masculinității.

Se va constata că această raportare la spațiu implică nuanțe, și în funcție de noțiunea de gen, căci fiecare spațiu este modelat de peisajul generat de personajul feminin sau masculin. „În lumea creată de autoare, repulsia în fața bolii și a impurității devine o lege ce acționează, presupunând frumusețea unor psihologii care nu mai apar și ne trimit la scrierile inițiale, la «feminitățile» rămase acolo” (Cristescu, 1976, p. 83). Aceste „feminități” sunt exploatate în romanele din ciclul Hallipilor, servind drept actanți ai unor evenimente narative situate în cadrul urbanului. Astfel, personajul feminin, modelat de mentalitățile culturale, situarea într-o anumită epocă și într-o anumită pătură socială determină metamorfoze ale spațiului, apărute în descrierea ficțională. Este evidentă legătura puternică și determinantă dintre spațiu, loc și rolul femeii în societate prin *factori de natură industrială*, care au determinat reîmpărțirea domeniilor destinate sexului masculin. De asemenea, o privire panoramică asupra spațiului include și poziționarea corporalității: „sferă a individualității și în același timp un spațiu al revendicării comunitare”¹² (Westphal, 2007, p. 110).

Observăm că există o conexiune evidentă între cele două perspective, cea cognitivă și cea socială, căci spațiul feminin trece prin transformări legate de raportarea la propria persoană, femeia dobândind o anumită libertate legată de noul statut social, dar și

¹² „Corporalité qui est à la fois sphère de repli individuelle et espace de revendication communautaire”.

în cadrul societății, unde se ajunge la o reconsiderare a relației comunitare. În bine-cunoscutul studiu al lui Westphal, unde se discută principiile fundamentale ale geocriticii, se analizează și relația între spațiu și feminism, precum și corporalitatea, drept element esențial al evoluției urbanului. Cercetătorul francez citează studiile lui Gillian Rose și Elizabeth Grosz, conturând imaginea unui oraș „simulacru al corpului”, descoperind o hartă a urbanului determinată de viziunea feminină. Spațiul românesc, multă vreme predominant rural, a fost modelat de deciziile politice și de conjuncturile istorice. Secolul al XIX-lea a produs schimbări majore în societate, iar începutul secolului al XX-lea a determinat o evoluție accelerată și în domeniul literaturii. Procesul de colectivizare a început după anul 1949, la fel ca industrializarea masivă, ceea ce a determinat exodul populației spre zonele urbane și, deci, și schimbarea modului în care femeile aveau acces la diferite locuri de muncă, altădată rezervate bărbaților. În studiul de față ne interesează însă felul în care spațiul a influențat și a interacționat cu imaginea femeii de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în 1944, precum și cum a evoluat oglindirea acesteia în literatură.

Personajele sunt supuse unei viteze mărite, specifică Bucureștiului, cadru aproape exclusiv al prozei sale, o derulare rapidă de imagini și oameni, o suprapunere cinematografică de cadre, în care fiecare locuitor e

gata să fugă. Era semnalul despărțirii. Își strânsesă mâna. Aprinsa feministă porni curajos printre rețelele vehiculelor, care se încălcesc la acea încrucișare. Mini rămase un minut pe loc, învăluind, cu o privire plăcută, edificiul Cercului Militar, care se proiecta armonios. Privirea nu se adresa clădirii, decât întrucât blocul ei dura un punct de călăuzire în insula vie a Cetății. De pe trotuarul celălalt, Nory se întoarse să mai zărească pe amica ei singuratică. O absorbise Cetatea și timpul. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 78)

Această combinație de forțe centripete și centrifuge, care acționează disparat și totuși concomitent, determină și formula narativă inedită a romanelor lui Papadat-Bengescu. Nu putem trece peste acest pasaj fără a observa că, probabil, scriitoarea era la curent cu teoriile științifice ale epocii, căci Einstein își expusese teoria relativității încă din 1905. Ideea spațiului-timp, ca fundament al relativității (viteza luminii este constantă pentru că lumina călătorește mereu cu aceeași viteză), poate fi observată în formularea din pasajul precedent. Privirea este punctul static ce urmărește mișcarea, pentru ca apoi să constate pierderea în spațiu-timp a personajului Nory. Cronotopul bahtian a servit mai multor cercetători pentru a demonstra interacțiunea dintre spațiu și timp, la nivel social și cultural. „Subt lumina palidă, trupul îi sta inert ca și al obiectelor din odaie și gândurile, simțirile, încetându-și freamătul, așteptau, plecând capete gingașe pe umărul fericirii. Dispăru în somnul ușor al conștiinței un timp incalculabil” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 127).

Spațiul citadin din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu este descris ca o vastă rețea de vehicule, o viziune mecanicizată a existenței. Este generat un spațiu de tip *cultural landscape*, în care obstacolele în fața privirii devin borne în încercarea de cartografiere a orașului. Westphal observa ca determinant fundamental al geocriticii relația spațiu – timp: „Spațiul-timp dezvăluit la intersecția diferitelor reprezentări mimetice este acest al treilea spațiu pe care geocritica își propune să-l exploreze”¹³ (Westphal, 2007, p. 123). „Un punct de călăuzire” echivalează cu un detaliu geografic folosit în orientare. Principala trăsătură a „Cetății vii”, așa cum este numit Bucureștiul, este interacțiunea dintre ființa umană și peisajul exterior, cu semnificație culturală. Absorbirea de către

¹³ „L'espace-temps qui se révèle à la croisée des diverses représentations mimétiques est bien ce tiers espace que la géocritique se propose d'explorer”.

peisaj a personajului simbolizează o luare în stăpânire a spațiului asupra ființei umane, prin ștergerea identității și topirea în timpul-spațiu. Sheila Hones identifică trei tipuri ale spațiului literar: primul este cel ficțional, al doilea este spațiul intertextual, care este ghicit, înțeles, descoperit de cititor, în funcție de orizontul său cultural, iar al treilea este nivelul socio-spațial, generat de rețeaua instanțelor narrative și de publicare implicate în procesul creației, apariției și lecturii textului (Hones, 2014, p. 102). Trebuie spus că spațiile identificate nu funcționează singular, ci se întrepătrund. Așa cum Bahtin propusese conceptul de cronotop pentru a identifica relația mai sus discutată, Hones observă relațiile care se stabilesc între diferitele forme dinamice pe care le îmbracă spațiul în textul narativ. În acest sens, plecând de la afirmația din romanul *Fecioarele despletite*, în care, ca un căutător al armoniei, personajul feminin credea că echilibrul „locuia în ținuturi ale timpului în spațiu, în ținutul propriului tău suflet” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 87), cititorul observă această interacțiune între diferitele tipuri de spații, care printr-o rețea spațială generează o hartă ficțională.

Romanul care ne servește drept studiu de caz conține elemente importante pentru înțelegerea contextului istoric și geografic. Împărțirea axelor de cercetare se va face pe două nivele de lucru: primul se referă la rolul individual, spațiul intim și relațiile de familie, cel de-al doilea prezintă interacțiunile sociale și conexiunile cu ceilalți indivizi din comunitate, modelate ficțional în proza Hortensiei Papadat-Bengescu.

Prima ipostază a spațiului perceput de personajul feminin este introdusă printr-un motiv surprinzător: „ca să dea drumul zilei să intre în odaia ei adăpostită” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 94). Spațiul intim este invadat de cel exterior, nu cu sălbăcie, nu circumspect, ci cu plăcerea de a participa la viața activă a

„cetății”. Protecția oferită de spațiul privat nu este percepută ca indispensabilă, ci doar ca o stare. A lua parte la forfota orașului echivalează cu trăirea intensă a vieții.

Personalizarea feminină a spațiului, care definește geofemismul, este legată de perceperea schimbărilor în interiorul spațiului intim, în funcție de trăirile personajului. O astfel de ipostază apare printr-o asociere inedită, căci stării de tulburare a personajului îi corespunde dezordinea din spațiul privat și din grădina casei. Formula aleasă de Papadat-Bengescu construiește modern trăirea profundă și transformarea mediului sub imperiul psihologiei personajului. Destinul obiectelor se suprapune cu destinul oamenilor, stărilor de depresie și tristeților personajelor corespunzându-le dezordinea inanimatelor, sălbăticia grădinii și neglijarea acesteia:

Stările succesive ale Lenorei în diferitele faze ale boalei, călătoriile neobișnuite aduseseră mare dezordine în fizionomia, timp îndelungat așa de statornică, a interiorului Hallipa. Însuși pianul, inviolabil, fusese la cine știe ce zdruncin împins deoparte, și dispoziția camerelor, a mobilierului, suferise fluctuațiile unor destine rele, care se legau strâns de ale oamenilor pe care îi slujeau. Grădina se resimțea cea dintâi de neglijența stăpânilor. Nu fusese complet nelucrată, planul și primele îngrijiri se vedeau, dar tocmai de aceea se simțea mai tare neîngrijirea. În boschetele tunse pe jumătate, ramuri răzlețe se înălțau ridicol. Florile aduse până la dezvoltare, apoi păraginite în plină eflorescență, ceea ce făcea mai vizibil necazul lor, amestecul de putregai al corolelor bolnave cu frăgezimea celor care îmboboceau. Seceta îngălbenise gazonul; pe alea căreia nu i se înprospătase nisipul era puțin noroi, de-a lungul moșiei întregi, o priveliște de incurie a holdelor totuși bune. Porțile închise ermetic și o stație lungă până când vizitiul să se trudească singur ca să poată asigura intrarea. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 143)

Mini, personaj reflecție a autoarei, observă interioarele care definesc statutul social al familiilor. Detaliile din încăperile prin

care intră, în periplul său prin viețile celorlalte personaje, sunt redată cu multe amănunte. Personajele „demodate” locuiesc în spații desuete, dar în care Mini observă, cu un barometru al luxului, diferite elemente de mobilier. Reprezentantă a unei burghezii acaparată de snobism, Lenora păstrează o mobilă demodată, dar care trădează un anumit statut social, calitatea, la fel cu obiecte precum „o pendulă din lemn de nuc cu «ape line»” și pianul mare care trădează inactivitatea, lipsa vitalității: „Un *toute-queue* care ar fi ocupat, întreagă, o cameră modernă, dar care, în colțul hall-ului vast, sta grav, ermetic, izolat sub șalul de Persia, în adevăr minunat, ce-l acoperea” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 6).

Fiecare personaj feminin este văzut și în interiorul propriei locuințe, pentru a sugera această legătură indisolubilă cu spațiul intim. Lina, de exemplu, este văzută asemeni unui obiect dispensabil, dar care, uneori, se dovedește util: „— Ger!... zise distrat, și se plictisi că Lina nu se astâmpăra și ea pe un scaun. Potrivea minuțios la pervazul ușei un sul subțire capitonat, din stofă la fel cu draperiile, o «noutate» inaugurată chiar atunci” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 51). Tot Mini este cea care identifică această asortare a obiectelor, menită să asigure unitate decorului, dar, în același timp, să uniformizeze totul în cameră, o aluzie la un tip de femeie anodină, devenind „o demonstrație privind condiția feminină” (Ciopraga, 1973, p. 141), prin servilismul și lipsa personalității în raport cu soțul, Rim. Descrierea pe care i-o face Papadat-Bengescu duce la ștergerea personalității, deoarece camera păstrează atmosfera patriarhală, cu obiecte vechi, ce trimit la originile provinciale ale Linei. Pianului și pendulei din camera Lenorei le corespund soba și lampa cu petrol, care mențin personajul în „istoria gospodărească”. Sufrageria devine un soi de salon, femeia transformându-se într-o ipostază a rutinei:

Odaia asta era o dezmoștenită, avea o sobă de zid și lampă cu petrol. Amintiri provinciale pâlăiau astfel în jur. Toată istoria gospodărească a Moldovei licărea sub poclitul abajurului de porțelan sau în tăciunile răzleț. Lampa Linei ardea orânduit în sufrageria tecuceană, cum ardeau la punct cu regulatoare precise sterilizatoarele din sala de spital, instalate după ultimele modele ale higienii occidentale. Aci ca și acolo, Lina părea în cadrul ei, păstrându-și apucătura, pe când numai instrumentele își schimbau forma în mâinile ei tradiționale. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 61).

O ipostază a snobismului feminin, remarcat prin dimensiunile uriașe ale interioarelor, ca formă de a epata, este și casa Drăgăneștilor. Ciopraga remarca: „Elena organizează totul în perspectivă mondenă: scaunele, tablourile sunt de dimensiuni mari, ca și casa; recepțiile – dirijate cu o grijă minuțioasă” (Ciopraga, 1973, p. 143). De data aceasta, Nory este cea care analizează cu pasiunea detaliului: trecerea dintr-o cameră într-alta devine un proces de descoperire, o formă de cartografiere a unui spațiu interior. „Puterea interioară”, care „prinse să sufle peste acele ziduri”, transformă spațiul într-o hartă ce conține mai multe obiective: primul vestibul, a doua ușă, al doilea vestibul și punctul final, camera unde o așteaptă și Mini, pentru a potența puterea descriptivă:

imensă, luminată sarbăd prin ferestrele foarte înguste și înalte și cu mobilierul de culoare închisă. Scaunele, tablourile, consolele, totul era în proporții mari ca și odaia. Predomina nukul ars și pielea de Cordova cizelată. Mică, în fundul unui imens fotoliu rotund, Mini se uita împrejur. Tot apartamentul de jos, fără uși despărțitoare, cuprindea abia patru camere vaste: hall-ul, un birou tot atât de majestuos, care se vedea alături, camera de primire, unde se aflau, și o alta, cuprinsă de întunericul total al obloanelor lăsate și al perdelelor grele. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 167)

Spațiul privat este invadat de cel exterior, căci locuința posedă o anume solemnitate, „casa era în adevăr înaltă ca o biserică” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 167), semnificând răceala unui ceremonial, un loc de primire și în niciun caz unul al intimității. Obsesia pentru zonele largi, nedespărțite între ele, menite a-i impresiona pe cei care vizitau familia Drăgănescu, completează snobismul personajelor. La fel este descrisă și „camera de muzică”, fiind caracterizată drept o „cameră tainică”, văzută ca „o sală de formă prelungă, neplafonată, comunicând cu tavanul hall-ului, pentru acustică. Era camera de muzică. Elena, deși nu era decât o diletantă, practica snobismul onorabil al muzicei” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 170). Spațiul intim nu generează o viziune reală a personajului, ci se încadrează în același tipar al păstrării aparențelor. Lumea Hortensiei Papadat-Bengescu nu se poate privi în oglindă din teama de a vedea adevărul, iar, în scurtele priviri aruncate, reflectările sunt diforme, denaturate, lipsite de coerență. Intimitatea nu e salvatoare, ci, dimpotrivă, este invadată de falsitatea afișată în exterior, de snobismul care acaparează orice resursă sufletească.

Personajele feminine create de Hortensia Papadat-Bengescu în primul roman al ciclului Halippa, *Fecioarele despletite*, sunt esențiale pentru studiul felului în care imaginea acestora se integrează într-un București interbelic în plină dezvoltare, o rupere de ritmul rural al existenței, și urbanizare, ceea ce însemna modernizarea societății, dar și emanciparea femeii. Acest roman interbelic este o frescă a societății românești, văzută prin ochii femeii, care încerca să scape de sub tutela patriarhală, și observă atât evenimentele politice, cât și pe cele culturale sau economice din perspectiva schimbărilor care se produc. Papadat-Bengescu, singura scriitoare din perioada interbelică din România recunoscută ca fiind canonică, a propus prin romanele publicate un alt tip de scriitură, menit să inoveze și să construiască un discurs modern. Integrată rețelei

literare europene prin asemănarea cu Virginia Woolf, scriitoarea militează pentru drepturile femeii, idei exprimate în articole scrise la rubrica intitulată *Femei între ele* (și titlu al unui volum de nuvele), alături de alte militante. Promovată prin Cercul literar al „Sburătorului”, al cărui patron spiritual era criticul de direcție E. Lovinescu, autoarea își manifestă preferința pentru emanciparea femeilor inclusiv prin crearea unor personaje care susțin această libertate, aflate într-un proces amplu de regăsire, de cercetare, de analiză. Dincolo de apropieri mai mult sau mai puțin argumentate de proza lui Proust, considerăm ideea lui Mircea Zăciu, prin care se sugerează apartenența scriitoarei la familia europeană, una validă:

de-ar fi să amintim câteva nume de romaniere ca Dorothy Richardson, Rosamond Lehmann, Elisabeth Bowen, Gertrude Stein sau Virginia Woolf. Unele elemente comune din proza lor (impresionismul, tehnica pointilistă, concepția despre materia epică, proustianismul) le împrumută un soi de aer de familie. (Zăciu, 1967, p. 220)

Ca în romanele amintite anterior, o ipostază comună este aceea a personajului căutător, cel care percepe spațiul cu harta în mână, pentru a se orienta. Tally Jr. scria că orice roman este, în realitate, o hartă, iar punctele geografice identificate în textul narativ sunt, de fapt, borne ale unei identități nu numai a personajului, ci și a spațiului descris. Este important de văzut felul în care modernizarea adusă de industrializare, precum și spargerea tiparului patriarhal, determină o regândire a rolului scriitoarei femeii în societate, dar și al femeii în general. Se știe că țările est-europene, precum și zona Balcanilor, au avut o rezistență sporită la pătrunderea ideilor inovatoare și a dobândirii unor drepturi precum cel de vot sau de moștenire de către femei. Petra Doan (2010) consideră că spațiul este modelat de privirea pe care femeia o are asupra acestuia. Observăm în romanul lui Papadat-Bengescu această predilecție pentru descrierea spațiilor urbane, care, deși a fost

pusă de critica literară românească pe seama citadinismului specific modernismului, era un semn legat de emanciparea femeii și de integrarea în zonele largi, cu perspective, diferite de cele rurale.

Nory, unul dintre personajele-reflector ale romanului, constată, cu privire la spațiile care se potriveau sensibilității sale: „satele nu-i plăceau. Nu era agrariană. Numai centrele comerciale și industriale o mulțumeau ca fiind favorabile feminismului. Centrele mari erau pentru ea: Bucureștiul, Galații, Oradea, Aradul, indiferent” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 34). Ea identifică precis locurile urbanizate, ce aduceau deschiderea, care propuneau o nouă perspectivă asupra procesului muncii nou-venitului, cel care parcurse jumătate din drumul evoluției dinspre spațiul rural spre cel urban.

Cel de-al doilea personaj feminin-reflector este Mini. Ea apare în ipostaza căutătorului pe o hartă imaginară, de data aceasta pentru identificarea spațiilor interioare: „Mini însăși trăise întotdeauna după o hartă mai puțin exterioară ca cea geografică, dar foarte precisă: aceea a unor drepturi firești. Omul, ca și popoarele, are în el simțul subdiviziunii, dar și al multiplicării” (Papadat-Bengescu, p. 1975, p. 21). Amestecul eterogen de oameni din toate colțurile, veniți în București de „prin cuiburi obscure, în Cetatea ei vie” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 22), este uniformizat de traiul urban. Spațiul transformă ființa umană, căci „Cetatea, cea făcută de ei, îi prefăcea” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 25). În *Gendering Modernism. A Historical Reappraisal of the Canon*, Maria Bucur asociază nașterea modernismului cu evoluția feminismului și, implicit, cu procesul de urbanizare (Bucur, 2017, p. 23).

Ideea pe care o exprimă personajul lui Papadat-Bengescu este definitorie pentru felul în care omul interbelic se raportează la spațiu: acesta din urmă îl modelează, transformându-l într-o ființă citadină. Deschiderea spre alte orașe, asocierea unor produse

cu spațiile și globalizarea echivalează cu o „posesie teritorială”. Spațiul devine stăpânul ființei umane, punându-și amprenta asupra evoluției acesteia: „De când pantofii de lux veneau de la Timișoara, de când «trapista» era brânză națională, de când parfumul în sticle bizare era industrie proprie” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 33). Personajul femeie se schimbă, are o altă viziune asupra lumii, se rupe de tradiționalismul prin care fusese înfățișată până la acel moment în romanele românești. Dacă în primul roman canonic, *Ion*, Liviu Rebreanu crea un personaj feminin victimă, adânc înrădăcinat în tradiții, fără educație, pentru care căsătoria și zestrea reprezentau repere esențiale ale vieții, odată cu scriitura feminină a autoarei Papadat-Bengescu, personajul feminin este redefinit și actualizat din perspectiva modernității. Nu mai este doar bărbatul cel care călătorește, ci și femeia, însă în scopuri legate tot de viața domestică: probleme de sănătate și vizitarea rudelor. Un bun exemplu este Lenora, unul dintre personajele reprezentative ale romanului, care merge la Viena din două motive: Coca-Aimée, fiica sa, era la școală și profită să o vadă, dar și maladia, căci „ipochondria de femeie răsfățată” o determină să caute vindecarea în capitala imperială. Naratoarea explică: „Un capriciu o dusesse la Viena în loc de București” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 69).

Abordarea romanului din punctul de vedere al geofeminismului corelează spațiul, văzut prin ochii femeilor, cu modul de realizare a personajului. Este un proces cu dublu sens, în care lucrurile sunt rezultate în urma aplicării unui precept, „regula nemiloasă a judecății, batjocoritoare cu care «feminismul» ei maltrata pe bărbați și femei” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 76). Recursul la judecățile oamenilor, din perspectiva emancipării femeii, dublat de sarcasmul generat de amendarea snobismului, îi dau prilejul lui Nory să remarce inutilitatea unui personaj care ne amintește de Casanova: „E binecrescut, are nume italian și ținută englezească, i se zice prinț și locuiește un palat ruinat, plin de guzgani și de cucuvele, înconjurat

de o grădină părăsită și de o moșie necultivată” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 75). Sunt aduse în discuție situații tabu, precum ispitirea preotului, *le moine défroqué* (amintind satiric de ipostaza rabelaisiană), ocazie cu care este descris spațiul care servește drept pedeapsă pentru preotul căzut în păcat: „Deltă. Sunt pe acolo sate întregi de nemți. E locul de exil al cuvioșilor” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 76). Informația legată de spațiul geografic concret al Deltei Dunării este interesant de analizat, cu atât mai mult cu cât denotă un studiu amplu asupra zonei respective, întreprins de autoare. Trebuie să amintim faptul că Hortensia Papadat-Bengescu s-a născut la Ivești, aproape de malurile Dunării, a petrecut o parte din copilărie la Ostrov, pe malurile Dunării, tărâmurile dobrogene fiindu-i mereu sursă de inspirație. În perioada 1921-1932 a locuit la Constanța, iar multe dintre scrierile sale își găsesc sursele în imaginarul acvatic, care i-a modelat unele dintre proze. Cu siguranță, introducerea în roman a unui amănunt istoric mai puțin cunoscut vine tocmai din această apropiere de regiunea dobrogeană. Astfel, pretextul preotului răspopit din cauza unei legături cu tânăra fecioară despletită, Mika-Le, îi dă prilejul scriitoarei să amintească două elemente istorice importante despre spațiul Deltei Dunării: primul este legat de „satele de nemți”, iar cel de-al doilea de „surghiunul cuvioșilor”¹⁴.

Întregul proces de urbanizare și atașamentul față de București reies din felul în care personajul feminin se raportează la relația oraș – târg de provincie: „Amica Nory nu putea suferi provincia mică: «Cuiburi de ploșnițe», la figurat ca și la concret, zicea”

¹⁴ Recurgând la informațiile istorice, există date clare despre stabilirea unor germani în zona Dobrogei, după 1840, iar în 1878, când Dobrogea este alipită Regatului României prin Congresul de la Berlin și retragerea turcilor și tătarilor, comunitatea germană este prezentă activ în viața socială, politică și culturală a zonei. „Satele nemțești” la care se referă scriitoarea probabil că sunt cele fondate de această comunitate, precum Atmagea, Caramurat, Ciucorova sau Malcoci.

(Papadat-Bengescu, 1975, p. 90). Spațiul provincial cade în derizoriu, prezentat drept insalubru, lipsit de măreția capitalei. Datele statistice din istoria Bucureștiului¹⁵ prezintă acest fenomen extraordinar și unic: faptul că migrația de la sat la oraș a avut o pondere importantă, adică peste 600.000 de oameni s-au mutat în orașe, dintre care peste 300.000, adică mai mult de 50% dintre aceștia, s-au stabilit în capitală. Amestecul de oameni din întreaga țară, invazia spațiului urban de către cel rural, așa cum sunt resimțite de Mini, îi provoacă acesteia aceleași angoase pe care le are în prezența parveniților, a noilor îmbogățiți, în care se diluase ideea și clasa socială de nobile. A ajunge în urbea vie echivalează cu o schimbare a destinului:

În vagon cu mine erau tot oameni înghețați. Acesta era singurul lor semn de identitate. Ca niște manechine ne coborâsem în Gara-de-Nord. Eu, totuși, aveam undeva în mine gândul cald că am ajuns în port, că am atins pământul făgăduinței și că vin de departe, după atâția alții, să cuceresc viața, acolo unde pulsul ei bate mai bogat. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 61)

Lunga călătorie spre oraș, spre centru, dinspre periferia reprezentată de provincie, echivalează pentru personajul-reflector cu o salvare, cu începutul unei vieți noi. Femeia „nu simțea pitorescul orășelelor scunde, în care fiecă om pitulat, reprezentând disproporția unei aspirațiuni prea mari pentru adăposturile lui, este deci o energie la pândă. Nu se gândea că acele puteri mărunte, dar neîncăpătoare, se revărsau până aci, în Cetatea vie” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 96). Conglomeratul de vieți umane din orașul-capitală este văzut drept o formă a energiei primare,

¹⁵ Vezi datele complete ale recensământului în *Indicatorul statistic al satelor și unităților administrative din România, cuprinzând rezultatele recensământului general al populației din 29 decembrie 1930*, București, 1932, ANR.

ascunse, neexploatate, care se desăvârșește în deschiderea metropolei. O nouă descriere, de data aceasta din perspectiva lui Mini, se conturează, prin recursul la jocul de lumini și umbre: „Mii de lumini mici punctau întunericul” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 101). Viziunea seamănă cu aceea a descrierii universului: „Pâcla deasă, din care ieșeau acele scântei, era orașul”, despre care spune că „sunt numai niște moșoroaie de furnici, ele au o putere proprie, care combate și învinge toate legile firei, afară de moarte” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 103).

Interacțiunea dintre timp și spațiu constituie un eveniment dinamic, căci „[t]impul ca și spațiul îi păreau, dimpotrivă, mai lungi, pentru că oameni și împrejurări n-o distraseră de la gândul acela aspru de oameni și locuri” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 105). Vizitele în provincie, la moșia Prundeni, în spațiul domestic al familiei Drăgănescu, dau naștere unor astfel de viziuni:



În conacul burghez al Hallipilor stau fatalități seculare; vestibulul părăsit semăna cu parodia unui templu și Mika-Le cu o păpușă de lemn, ca acelea care se găsesc în bagajul sarcofagiilor sărace. Același material înrudește, la distanțe enorme, făpturile și aventura lor. Dar toate veacurile astea care trăiesc în noi probabil nu ne copleșesc. Rămânem elastici, mlădioși, proaspeți. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 106)

Spațiul descris are caracteristici antice, în care domină vetustul. Asocierea cu un templu în ruină, o parodie, duce la înțelegerea spațiului ca o diluare a unui „tare” (în sensul în care Mircea Eliade analiza „timpul tare”, sacru, al începuturilor). „Templu” și „sarcofagii” conturează o geografie exotică, cu referințe clare la Egipt și la civilizația fascinantă a acestuia. Mika-Le, fiica cea mică, întruchipând desfrâul, desenează „divinitățile informe și răutăcioase ale Egiptului”, iar referințele la Memphis, capitala Egiptului antic, introduc o geografie a spațiului universal. Referințele livrești aduc

în discuție și tragedia shakespeariană *Visul unei nopți de vară*, prin amintirea personajului Puck (Robin Goodfellow). Autoarea face însă aluzie mai degrabă la zâna glumeață și ironică din mitologia engleză cu care o asociază pe Mika-Le, „păpușa egipteană”. Imaginea personajului întâlnit pe străzile Bucureștiului îi provoacă lui Mini viziunea unei „iconografii a Egiptului, o mumie cu prunc” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 60), iar spațiul frontieră din conacul Prundenilor, vestibulul, prin care se făcea intrarea în casa mare, rămas neterminat, este asociat unui „templu egiptean”. Dinamica spațiului este asigurată de aceste observații făcute de personajul feminin Mini, în momentul în care înregistrează evenimentele și personajele din jur.

Un astfel de element-surpriză, pretext pentru explorarea unor spații îndepărtate sau necunoscute, este descrierea personajului feminin Mika-Le, în care Ciopraga identificase și o referire la cultura japoneză: „fata cu nume japonez împrumutat din Pierre Loti” (Ciopraga, 1973, p. 144). „Rudimentul felah” pe care îl identifică Mini în genele fetei îi dă prilejul construirii unor spații ficționale ample, o geneză a lumii și apoi a ființei umane. Din idila Lenorei, mama lui Mika-Le, cu un zugrav italian, apăruse fata, iar genele africane fuseseră puse pe seama tatălui, cu rămășițe felah, cu aluzie inclusiv la originile rurale. Se creează o geografie feminină a spațiului, prin interconectarea unor regiuni îndepărtate, generată de o privire panoramică asupra lumii, un survol care sfârșește abrupt în spațiul restrâns al originilor modeste ale personajelor:

din aluatul lumii, atunci când se împărțiseră continentele în turte mici, ca să-și dospească deosebit pâinea, după albie și cuptor, rămăseseră totuși urme de asemănare, de aceea întâlneai acele creaturi europene zise exotice, existau negri cu suflete albe, oameni continentali dovediți acvatici și cu rudiment felah în fața Lenorei din Mizil. Așa se ating locurile și vremurile, unele cu altele! (Papadat-Bengescu, 1975, p. 154)

Viziunea unei lumi împărțite „după albie și cuptor” trimite la o modelare a spațiului în funcție de ocupațiile domestice, cu „creaturi exotice”, un conglomerat al semințiilor pământului, unite de puterea creatoare a feminității.

Orașul a deținut un rol determinant în evoluția socială, pentru că a schimbat relațiile de muncă, felul în care oamenii s-au raportat la spațiul arhitectural, la dezvoltarea economică, modul de a face politică devenind o formă de prezentare a progresului. În 1930, anul când Hortensia Papadat-Bengescu publică romanul, am mai spus, România era o țară cu peste 80% din populație în mediul rural, conform recensământului din 29 decembrie (Șandru, 1980, p. 10), iar rata de alfabetizare crescuse de la aproape 40% în 1912 la peste 60% în 1930, ceea ce demonstrează o evoluție spectaculoasă și o modernizare culturală (reușită mai ales prin asigurarea învățământului primar obligatoriu pentru toate categoriile de cetățeni, după Primul Război Mondial). Odată cu urbanizarea din perioada interbelică, se produce o mutație și la nivelul spațiului, în care femeile încep să ocupe un loc din ce în ce mai important. Lefebvre asocia noile spații, cum era cel urban în perioada interbelică, unor schimbări revoluționare, ce transformă și felul în care personajul evoluează în ficțiune:

O revoluție care nu produce un spațiu nou nu și-a realizat întregul potențial; într-adevăr, a eșuat prin faptul că nu a schimbat viața însăși, ci a schimbat doar suprastructurile ideologice, instituțiile sau aparatele politice. O transformare socială, pentru a avea un caracter cu adevărat revoluționar, trebuie să manifeste o capacitate creatoare în efectele sale asupra vieții de zi cu zi, asupra limbii și asupra spațiului – deși impactul ei nu trebuie să aibă loc în același ritm, sau cu forță egală, în fiecare dintre aceste domenii.¹⁶ (Lefebvre, 1991, p. 54)

¹⁶ „A revolution that does not produce a new space has not realized its full potential; indeed it has failed in that it has not changed life itself, but has merely changed ideological superstructures, institutions or political apparatuses. A social transformation,

Într-o descriere a capitalei, așa cum o face Mini, sunt evidențiate semnele industrializării: „orașul era numai un pâlc obscur cu mucuri gălbui care afumau orizontul”, alcătuit din „clădiri, ființe, fapte, de la cele mai mici la cele mai mari”, automobilele, „cu ritualul obișnuit al pompării, pufuitului, trompei, lasă un praf nesuferit și mirosul acela de benzină arsă așa de rânced” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 55). Întoarcerea la un București neurbanizat este motiv de melancolie feminină, care constată accelerarea temporală în detrimentul răgazului dorit de ființa umană: „timpul trecut când probabil orașul, în ceața prafului ușor, ridicat de droști și cabriolette, va fi trimis în aer o boare de grădini, parfum aspru de iarbă arsă și de pământ; miros leneș de micsandre ofilite de amiază” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 59).

Cele două imagini produc două tipuri de spații, unul recent, viu, trăit, iar cel de-al doilea, reconstruit, al trecutului, o nostalgie, o întoarcere în timp. Pe parcursul narațiunii, spațiul este văzut de Mini prin această grilă dublă de descifrare: o intercomunicare între teritorii, „adaptări grabnice, prin irupția planurilor noi în vechiul pitoresc” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 93). Două ipostaze apar obsesiv pe parcursul descrierilor: o „grădiniță răzor cu busuioc”, semn al traiului simplu, arhaic, care coexistă cu „o casă nouă (...) spânzurată pe șase etaje; o felie înaltă și îngustă, cu o singură fațadă” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 92). Femeia-observator desenează imaginar o fizionomie a Cetății Vii, înregistrând elementele arhitecturale care compun orașul: „acele rez-de-chaussée cu arhitectura lor cochetă și variată”, „vile abia mansardate”, „mici hoteluri de stil”. Rădăcinile spațiului rural în care se născuseră majoritatea locuitorilor orașului se regăsesc în preferința pentru plante,

to be truly revolutionary in character, must manifest a creative capacity in its effects on daily life, on language and on space – though its impact need not occur at the same rate, or with equal force, in each of these areas”.

care sunt menite să aducă ceva din natură în spațiul citadin, transformându-l într-o „vilegiatură luxoasă, cu excesul unei grădini proprii, cu transplantarea brazilor și fantazia pergolaurilor, acoperite de plante urcătoare capricioase, de drăgălășenia amoroasă a trandafirilor, mărunți sau de ciorchinii lânzezi, galbeni și violeți ai salcânilor” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 93). Acea „verticalitate falică” (Lefebvre, 1991, p. 36) specifică spațiului construit, despre care discuta Lefebvre, este evidentă în prezența noilor edificii bucureștene „netede, înalte, impunătoare, aliniate”, iar spațiul urban este văzut tot ca o scenă: „încinte și fațade servesc atât la definirea unei scene (unde are loc ceva), cât și la o zonă obscenă în care este relegat tot ceea ce nu poate sau nu se poate întâmpla pe scenă”¹⁷ (Lefebvre, 1991, p. 36). În text apar referințe la bulevardele refăcute, străzile cu nume schimbate, cu detalii geografice precise: strada General Budișteanu, strada Știrbei, Calea Victoriei etc. Sunt amintite detalii de istorie a Bucureștiului, precum numele străzii Manea Brutaru (fostă strada General Budișteanu), în trecut mahala a brutarilor și cea prin care a trecut primul tramvai bucureștean, dar și unde s-au clădit o biserică în secolul al XVIII-lea, un orfelinat, un palat și o cârciumă la începutul secolul al XX-lea. Spațiului real, geografic, imaginarul literar îi adaugă o casă cu „o prințesă frumoasă și nebună. Nebunia e veche pe lume” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 102). Recursul la un personaj din imaginarul romantic conferă spațiului încărcături simbolice puternice prin feminizarea unor locuri. Astfel de locuințe care antamează o imagine balcanică de tipul celei vehiculate de Anton Pann sau Mateiu Caragiale ori Ion Barbu, precum Pena Corcodușa, transmit ideea unei ipostaze detracate a sufletului feminin.

¹⁷ „enclosures and façades serve to define both a scene (where something takes place) and an obscene area to which everything that cannot or may not happen on the scene is relegated”.

Din cele descrise reiese o trăsătură esențială: faptul că personajele au un dublu spațiu, două locuințe, „ale fiecărei ființe: casa de zid și casa de simțire” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 14). Constatarea că mărginirea este dublă nu este atât de relevantă ca ideea unui spațiu domestic, protector, feminin, cel al casei. Pe de o parte, acela „de zid”, concret, o clădire ce adăpostește corpul, pe de altă parte, acela de „simțire”, de spiritualitate care se încheagă. Interesant și unic în scriitura prozatoarei este faptul că, uneori, spațiul „de zid” adăpostește și „simțirea”, printr-o feminizare a acestuia. Astfel, orașul devine „zâmbitor” „prin toate vitrinele lui gătite ca niște femei cochete, cu trecători sprinteni, mulțumiți de belșugul irigației, pe când răsuflarea proaspătă a Cetății, trecută peste grădini, îmbălsămată și aburită din căldura de sân a pământului copt, era delicioasă de respirat” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 103). Însuflețirea orașului transferă spiritualitate clădirilor, le umanizează, le feminizează, oferindu-le atribute senzoriale sinestezice. Spațiile pe care le frecventează personajele feminine sunt legate de arte, precum magazinul interbelic de instrumente muzicale „Jean Feder” – „Cum Mini intrase la Feder, se simți trasă energic de mână, la ghișeul Simfonicelor” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 104) – și Ateneul bucureștean: „Mini intră la Ateneu. Era o stație de odihnă” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 105). „Pinacoteca” îi aduce întâlnirea cu doctorul Rim, fascinat de desenele Mariei Bașkirtscheff, pe paginile manuscriselor, crede ea, stând deopotrivă bacilii tuberculozei (tânăra murind foarte devreme din această cauză), dar și „exfolierile voinței, ambiției” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 124-125), care emanau din dorința puternică de viață a celei ce a scris în franceză *Journal de Marie Bashkirtseff, avec un portrait* (1887). Din aceeași categorie a spațiilor culturale face parte și Teatrul Național, văzut ca având vechime „cu ceva măreție pe piața lui măruntă”. Străzile sunt descrise în tonuri de alb și negru, „străzile

Câmpineanu și Matei Millo”, precum și casa lui Drăgănescu de pe Lascăr Catargiu. Localizarea locuinței lui Drăgănescu, personaj masculin principal, este un prilej bun pentru a remarca originea modestă a acestuia, parvenitismul, căci „[t]oți Drăgăneștii din Dealul Spirii au fost crâșmari de père en fils. Noblesse de baril!” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 61). Sarcasmul care însoțește observația personajului feminin se naște din aceeași viziune a asocierii spațiului cu originea individului. Uneori, parvenitismul se extinde asupra obiectelor, în calitatea acestora de reprezentante ale spațiului: „Acel birou era un... parvenit” (Papadat-Bengescu, 1975, p. 10), constată Mini, care, după o descriere minuțioasă a elementului de mobilier, asociază originea modestă a acestuia familiei căruia îi aparține:

Dacă acel bufet, acum 20 de ani, la origina lui, ar fi fost cumpărat de la o casă bună, azi sufrageria familiei Hallipa ar fi fost de mare preț, dar fusese probabil comandat la cel mai bun tâmplar din Mizil... poate cel mult la Ploiești și proporțiile lui uriașe, sculptura complicată, dar proastă, arătau stângăcia meșterului cât și dorința de lux a comenzii. Bufetul Hallipa era un parvenit. (Papadat-Bengescu, 1975, p. 10)

Este evidentă dorința scriitoarei de a sugera snobismul personajelor la nivelul mai multor paliere, în vederea amendării parvenitismului din Bucureștiul interbelic.

Din analizele realizate se desprind două concluzii, menite să figureze instrumentul geofeminismului. Prima dintre acestea se referă la definirea spațiului urban, nu printr-o viziune falocentrică, așa cum fusese obișnuit cititorul până la momentul publicării romanului, ci prin folosirea unor lentile care, chiar dacă nu merg până la capăt în analiza tuturor problemelor sociale ale femeii, oferă deschideri inovatoare prin regândirea rolului acesteia în societate. În contextul literaturii europene, constatăm că autoarea

română aduce în discuție ample procese de transformare a societății, dar și elemente ce țin de evoluția romanului european. Observăm că definirea spațiului se face, de multe ori, prin asocieri ale noului, arhitecturi inovatoare, dar însoțite de arhaic, de rădăcinile spațiului rural, adânc înrădăcinate în mentalitatea omului de început de secol XX. Spațiul privat și cel comun, locuințele prin care personajele se plimbă precum în labirintul Minotaurului sunt ipostaze ale relației pe care textul ficțional o menține cu o hartă reală, a urbei. Bucureștiul, „cetatea vie”, cadru al narațiunii, este modelat de viziunile feminine, dar, în același timp, pare a modela comportamente, structuri sufletești, transformând individul odată cu progresul social.

Mircea Cărtărescu „Spații în fuziune”

Proza lui Mircea Cărtărescu este definitorie pentru o întreagă perioadă a literaturii contemporane, conținând în același timp trăsăturile comune unei epoci literare europene¹. În prezent, fără doar și poate reprezentantul generației sale, Cărtărescu a debutat în cadrul așa-numitului „Cenaclu de Luni”, unde moderator era Nicolae Manolescu. „Cenaclul de Luni” a fost viabil și a impus, ca punct de comunicare și lansare, poeți și prozatori aderând sau

¹ Despre integrarea formulei narative și a spațialității scrie Christian Moraru în *Reading for the Planet. Toward a Geomethodology*, University of Michigan Press, 2015, p. 125-126, „Amplifying exponentially across the post-Cold War novel, the thematization of the dialectic of micro and macro world pictures becomes more transparently political in Cărtărescu’s later work (*Orbitor* [Blinding]), but also in DeLillo (*Underworld*, *Cosmopolis*, *Falling Man*, and *Point Omega*), Chang-Rae Lee (*Native Speaker*, *A Gesture Life*, *Aloft*, and *The Surrendered*), Cole (*Open City*), Gish Jen (*World and Town*), Jonathan Safran Foer (*Extremely Loud and Incredibly Close*), Nicole Krauss (*The History of Love*), Hemon (*Nowhere Man*), Gary Shteyngart (*The Russian Debuted’s Handbook and Absurdistan*), Bharati Mukherjee (*The Holder of the World*, *Desirable Daughters*, and *Miss New India*), Jhumpa Lahiri (*Namesake*), Colum McCann (*Let the Great World Spin*), O’Neill (*Netherland*), Ondaatje (*The English Patient*), Houellebecq (*Les particules élémentaires* [The Elementary Particles], *Plateforme* [Platform], *La possibilité d’une île* [The Possibility of an Island], and *La carte et le territoire* [The Map and the Territory]), Alexandru Mușina (*Nepotul lui Dracula* [Dracula’s Nephew]), Zadie Smith (*White Teeth*, *On Beauty*, and *NW*), Ian McEwan (*Saturday*), Dubravka Ugrešić (*The Ministry of Pain*), Christos Tsiolkas (*Dead Europe*), Brian Chikwava (*Harare North*), and Orhan Pamuk (*Kar* [Snow]), to list only a few of the Romanian writer’s kindred spirits” (2015, p. 125-126).

nu la postmodernism, precum Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Ion Stratan, Traian T. Coșovei, Bogdan Ghiu, Mariana Marin, Magda Cârneci, Ion Bogdan Lefter, între 1977 și 1983, an când a fost interzis de Securitate². Generația '80 a fost marcată, mai ales în poezie, de existența acestui grup, care a oferit cadrul propice comunicării, într-o societate marcată de o cenzură acerbă, un climat nesigur și al supravegherii, în care orice evaziune din realitate, fie ea și oniric-poetică, era menită a semnaliza apariția unui „element dușmănos”, iar consecința era pedepsirea aspră a acestuia. Documentele păstrate în Arhivele Securității (de la CNSAS), comentate în ultimii ani, au scos la iveală faptul că tinerii erau urmăriți de securiști, unii participând la lecturile literare și de care membrii grupului se apărau folosind termeni hiperneologistici, neînțeleși de cei trimiși să supravegheze³. S-a considerat chiar că grupul ar fi putut schimba însăși gândirea societății, o libertate care nu putea fi permisă în condițiile politice impuse de autorități. Mircea Cărtărescu a citit la întâlnirile lor poemele cu care a debutat ulterior, iar în 1999 a publicat *Postmodernismul românesc*, primul text după Revoluția de la 1989 care încearcă să explice evoluția literaturii române postmoderne, întârziate în raport cu Occidentul, constatând că „despre o atitudine explicit și conștient postmodernă se poate vorbi însă în lumea românească abia după 1980” (Cărtărescu, 2011, p. 13).

Debutază în *Antologia Desant '83*, unde publică textul *Păianjeni de pământ*, alături de alți colegi din generația '80, autori care își asumă explicit sau implicit postmodernitatea. Volumul care îl consacră și conține *in nuce* motivele dezvoltate ulterior în

² Vezi și cartea lui Daniel Puia-Dumitrescu, *O istorie a Cenacului de Luni* (2015), care creionează o imagine de ansamblu a celor ce au făcut parte din grup.

³ Pentru o analiză completă este important studiul lui Cosmin Ciotloș, *Cenacul de Luni. Viața și opera* (2021).

romane este *Visul*, publicat în 1989 și republicat în 1993 cu titlul *Nostalgia*. Urmează *Travesti* (1994), *Orbitor. Aripa stângă* (1996), *Orbitor. Centrul* (2002), *Orbitor. Aripa dreaptă* (2007), *De ce iubim femeile* (2004), *Frumoasele străine* (2010), *Solenoid* (2015), *Melancolia* (2019) și *Theodoros* (2022). Proza sa, tradusă în multe limbi, i-a adus nominalizarea pentru Premiul Nobel pentru Literatură.

Romanul *Orbitor. Aripa stângă* valorifică experiențele trăite în Bucureștiul de dinainte de Revoluție, într-o societate timorată de constrângerile regimului totalitar, dar care devin doar un fundal îndepărtat pentru o narațiune onirică, în care spațiile proliferază, divizează mai multe tipuri de discursuri, afluenți ai ficțiunii literare. Studiul de față își propune să analizeze două direcții esențiale pentru înțelegerea realizării interdiscursivității în proza lui Cărtărescu: prima este legată de acea „intertextualitate constitutivă”/„constitutive intertextuality”⁴ (Fairclough, 2003, p. 103) și construirea a ceea ce numim „spații mixte” (Fauconnier și Turner, 2003), iar cea de-a doua, care derivă din prima, își propune să observe dialogul fecund dintre literatură și alte științe, din punct de vedere al spațialității, trăsătură esențială a textelor aduse aici în discuție.

Romanul *Orbitor. Aripa stângă* servește drept suport al analizei, aceasta putând fi extinsă însă și la celelalte două texte, aparținând corpusul complet. Textul debutează cu o imagine revelatorie pentru acest tip de „spații combinate”. Naratorul-personaj se regăsește într-un apartament din București, din strada Ștefan cel Mare, uitându-se pe fereastră:

⁴ „we have considered a relational view of texts and text analysis, in which the ‘internal’ (semantic, grammatical, lexical (vocabulary)) relations of texts are connected with their ‘external’ relations (to other elements of social events, and to social practices and social structures) through the mediation of an ‘interdiscursive’ analysis of the genres, discourses and styles which they draw upon and articulate together”.

priveam nopți întregi Bucureștiul de la tripla fereastră panoramică a camerei mele din Ștefan cel Mare! Fereastra reflecta de obicei mobilierul sărac al încăperii (...). Spațiul galben al camerei devenea și mai galben adâncindu-se în uriașa fereastră (...). Îmi vedeam în geamul galben, sub floarea triplă a fantomei lustrei, fața subțire ca o lamă. (Cărtărescu, 2014, p. 9)

Elementele procesului de reflectare, care implică și o ecranare și o deformare a imaginii percepute, sunt asociate etapelor descrise de Fauconnier și Turner:

Proiecția permite dezvoltarea unei structuri emergente pe baza compunerii (amestecul poate combina elemente din spațiile de intrare pentru a oferi relații care nu există în intrările separate), completării unui tipar (pe baza modelelor de fond care sunt aduse în amestec inconștient) și elaborării (considerând amestecul ca pe o simulare și „funcționând” imaginar).⁵ (Fauconnier și Turner, 2003, p. 60)

Așadar, se produce o amestecare a spațiului, prin compoziție, completare și elaborare de modele, generându-se o rețea multiplă: imaginea orașului, „un triptic nocturn”, peste care se suprapune imaginea reflectată a mobilei („un dormitor de lemn gălbui, o toaletă cu oglindă, câteva plante”) și peste aceasta propria imagine, la rândul ei divizată de spațiu: partea stângă, „ochiul era aici mort și gura tragică”, și partea dreaptă, „un tânăr deschis și voluntar, cu trăsături aproape frumoase” (Cărtărescu, 2014, p. 9). Ultima etapă de amestecare a spațiilor se realizează prin „elaborare”, în cazul fragmentului citat existând o punere în abis, oglinda reflectându-se

⁵ „The projection allows emergent structure to develop on the basis of composition (blending can compose elements from the input spaces to provide relations that do not exist in the separate inputs), pattern completion (based on background models that are brought into the blend unconsciously), and elaboration (treating the blend as a simulation and «running» it imaginatively)”.

pe sine, într-o viziune onirică, iar personajul fragmentându-și structura prin separarea spațială divizată dual. În plus, este relevantă spațialitatea intrinsecă a orașului pe care o putem asocia cu ceea ce Tuan numea „simbol al cosmosului” în care „orașul dobândește forma geometrică regulată a unui cerc, pătrat, dreptunghi sau alt poligon”⁶ (Tuan, 1990, p. 153).

Viziunea care îi apare obsesiv naratorului este aceea a privirii printr-o lentilă măritoare, o întoarcere spre lumea infinitului mic, dinspre infinitul mare. „Rebeliunile hipnagogice” sunt episoade care întregesc realitatea: „Până la urmă mă scufundam totuși în somn, înfășurat într-un cocon de vise scâmoase” (Cărtărescu, 2014, p. 34). Coșmarescul, amestecul eterogen de spații, culori, referințe culturale creează peisaje fragmentate, disperate, întocmai ca imaginile onirice:

Delir acru, o tocătură de ațe colorate, gunoaie menajere în mormane – și pe neașteptate imense priveliști de Altdorfer, oceane cu corăbii, munți albaștri cu fiare de ambră, bătălii în care fiecare nasture și fiecare floare de crin de pe steaguri și fiecare aluniță de pe fețele oștenilor erau vizibile, ca sub o lupă orbitoare. (Cărtărescu, 2014, p. 34)

Panoramele create sunt subtil conectate la artă, numirea lui Altdorfer, considerat părintele „picturilor panoramice” nefiind întâmplător aleasă, pentru că textul lui Cărtărescu este construit sub forma unor volute imense, desfășurări scenice ample punând laolaltă oceane, munți, lupte și oameni, aproape descriind intertextual celebra pictură a lui Altdorfer, *Bătălia de la Issus, sau victoria lui Alexandru cel Mare* (1529). „Spațiile în fuziune” definesc și tabloul amintit, în care și epocile sunt suprapuse: campania lui Alexandru Macedon și bătăliile din secolul al XVI-lea împotriva

⁶ „As a symbol of the cosmos, the city takes on the regular geometric shape of a circle, square, rectangle, or some other polygon”.

Imperiului Otoman sunt două evenimente care, păstrând proporțiile, se aseamănă cu exemplul cursei de bărci (una din 1853, alta din 1993, ambele parcurgând distanța de la San Francisco la Boston), pe baza căruia Fauconnier și Turner demonstrează existența „celui de-al patrulea spațiu mental”, „spațiul în fuziune”. Acestui spațiu i se adaugă, în narațiunea lui Mircea Cărtărescu, altele, precum „castelul de piatră albă”, „coloane răsucite și ferestre rotunde ca-n Desiderio Monsu”, cu referință la spațiile ample, cu un studiu arhitectural complex, descriind ruine sau apocalipse. Dincolo de misterul ce învăluie existența acestui artist de la începutul secolului al XVII-lea, căruia i s-au atribuit identități diferite precum François de Nomé sau Didier Barra, viziunile onirice l-au făcut pe André Breton⁷ să îl considere precursor al suprarealismului⁸, iar în romanul *Orbitor. Corpul*, Cărtărescu îi spune povestea romanțată, într-un dialog cu personajul Herman, pretextul fiind un tablou ce descrie ruine ale Romei antice.

În aceeași direcție, apar și referințele la „celule ca la Piranesi”⁹, aluzie la picturile spațiale ale lui Giovanni Battista Piranesi (secolul al XVIII-lea), precum *Carceri d'Invenzione* (*Închisori imaginare*), celebrele schițe, studii asupra celulelor și clădirilor, modele de topografii fantastice. Scriitorul român pare că face risipă de referințe culturale, însă, în realitate acestea completează fericit spațiul literar construit pe parcursul textului.

Personajul care-și reconstruiește imaginativ biografia are mari viziuni onirice, parcurge spații vaste și elaborate, aproape comprimând experiența artistică a umanității. De la mozaicul din

⁷ Vezi ediția completă A. Breton & G. Legrand, *L'Art magique*, din 1957.

⁸ Pentru o analiză pertinentă, vezi și Patricia Oster, „Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsu Desiderio” in Erika Gerber, Bettine Menke (ed.), *Manier – Manieren – Manierismen*.

⁹ Într-un articol publicat în nr. 8 din revista *Transilvania* (2020), „From Blinding to Solenoid: Brain Maps, Visions, and Dreams in Mircea Cărtărescu's Fiction”, Ruxandra Cesereanu analizează spațiile lui Piranesi.

secolul I înfățișându-l pe Alexandru Macedon, care l-a inspirat pe Altdorfer, până la casele romane studiate de Piranesi, Cărtărescu parcurge într-o fracțiune de secundă labirinturi, suprafețe opace sau transparente, jungle și mlaștini, catedrale și izvoare:

Trec, mărunț ca un purice, pe sub imense porticuri, pătrund în săli cu pardoseala dulce, mozaicată, sub cupole înalte până la stele, rătăcesc prin labirinte de camere cu tapete cu desen sinuos, ies prin uși de cristal, pentru o nouă scufundare în afazie, neînțelegere, delir și dejecții. Jungle cu ochiuri de apă limpede, mlaștini cu viziuni de cetăți eterne: cartografia de-atunci a visului meu. (Cărtărescu, 2014, p. 34-35)

Cartografierea evenimentelor narative se realizează prin simultaneitate: spațiile aparținând unor epoci diferite sunt aduse într-un prezent continuu, construit din mai multe valori temporale, puse sub umbrela amplă a unei cartografii onirice. Element incontestabil de originalitate, această hartă a visului devine o hartă a visării umane, ființa fiind o sinteză a tuturor ființelor, a generațiilor care au precedat-o.

Autobiografia personajului-narator continuă, mergând la izvoarele genealogice ale familiei, amestec de misticism și religie. Spațiul magic, arhaic, încărcat de semnificații simbolice este Tântava, locul de care se leagă amintirile copilăriei, posedând o cunoaștere intuitivă, dezbrăcată de haina științifică ori informațională:

ritualurile neamului lor de bulgari românizați, trăind înfășurați în tămâia mistică a ortodoxiei și-ntr-o frică străveche, necreștină, vorbind despre Hristos și Fecioară și arhangheli fără să aibă habar de Biblie, cântându-și colindele ca pe niște povești pestrițe, fără să știe cine-a fost Irod și cine magii. (Cărtărescu, 2014, p. 39)

Tărâmul fantastic naște imagini de început de lume, iar fragmentele mnemonice conturează spațiul originar, punctul de

plecare, *origo mundi*, spațiul concret al camerei devenind „centru al centrului lumii”. Momentul continuă cu un soi de contopire a viselor, în vis, o mișcare descendentă într-o lume a amorțirii, a pierderii de sine, a destrămării spațiului „auzind prin pereți subțiri ai visului cum cade zăpada-n ogradă”. Regresiunea aproape intrauterină, poziția fătului micșorând concentric spațiile și propunând o viziune la limita coșmarescului, în care corpul este supus torturii, iar spiritul este eliberat în vis: „visam visele lui tataie (...). Coboram atunci într-o Sciție delirantă” (Cărtărescu, 2014, p. 39). Coborârea în Sciția este o coborâre în infern, în care imaginile delirante se succed, creaturi fantastice, demonice, fiind descrise ca locuitori permanenți ai spațiului: „trei sute de morți”, „ciupercile livide ale țestelor” (Cărtărescu, 2018, p. 48), „umplând cerul cu aripi și țipete, pământul cu stropi de venin și spermă și cu oroare ființa Dumnezeirii” (Cărtărescu, 2014, p. 51). Imaginile apocaliptice create de apariția demonilor în cer, pe pământ, în oameni reprezintă un moment al anarhiei, al haosului înainte de a fi creată lumea. Proliferarea răului se face rapid, într-o dinamică exacerbată, în care spațiul și timpul devin paradis și infern. Distincția aceasta propune un atașament față de loc, un soi de toponimie, o împotrivire contra timpului care curge și transformă omul. Spațiile sacre, precum bisericile, sunt „mașinării de călătorit în trecut” prin „temple și bazine, umblând, acarieni umani, pe lespezi” (Cărtărescu, 2014, p. 372), iar „minunea e perspectiva nesfârșitelor ziduri înfășurate strâns unu-n altul” (Cărtărescu, 2014, p. 376).

Lumile lui Mircea Cărtărescu sunt duale și se construiesc pe o tensiune evidentă între doi poli, observând perechi surprinzătoare, din discursuri diferite: animal/vegetal, spațiu/timp, spirit/suflet, mișcare/pasivitate, care corespund inclusiv ființei umane: „tuburi cu dublă simetrie” (Cărtărescu, 2014, p. 72).

O transpunere care amintește de poemele filosofice ale lui Empedocle din Acragas – „diafragma (...) despărțind spiritul de materie, căci suntem ființe amfibii între cer și pământ” (Cărtărescu, 2014, p. 74) – întoarce cititorul spre zorii gândirii filosofice. Amintim că presocraticul Empedocle își întemeia teoria pe principiul conform căruia superiorul reprezintă „viață și foc bun”, iar inferiorul „pământ” – nemișcare, pasivitate. Preluarea unor teorii din Grecia antică trimite, așadar, la o recontextualizare și, implicit, la o formă de intertextualitate. Obsesia care îl urmărește pe Cărtărescu de-a lungul prozelor sale este regăsită și la Empedocle, cu privire la gemenii, care, în viziunea lui, aveau posibilitatea alegerii, deci o structură mai relaxată a sufletului.

Această intersecție a spațiilor discursive este regăsită inclusiv în definiția ființei umane, văzută precum abjecții „organizate de geometrie, flegmă și parfum”, și, în același timp, ființă astrală: „Că suntem larvele unei ființe astrale ne-o arată trunchiul nostru cerebro-spinal” (Cărtărescu, 2014, p. 70). Structurarea geometrică a umanului trimite spre o viziune de ordonare de tip fractalic, dar căreia i se adaugă reminiscențe ale unei teorii a umorilor ce amintește de medicina lui Hippocrat, prin conexiunea făcută în *Despre aer, ape și locuri* în privința corespondenței între elementele esențiale, precum aerul, apa, focul și pământul¹⁰, adică mediul înconjurător și temperamentele oamenilor, precum și bolile pe care aceștia le pot contracta odată cu deplasarea din locurile natale în cele îndepărtate. Chiar dacă multe argumente au fost discutate, infirmate, reanalizate, teoriile identificate în narațiunea lui Cărtărescu constituie un soi de istorie a umanității, prin fragmentarea și includerea într-o zonă vastă a interacțiunii ideilor.

¹⁰ Hippocrates, în *Airs, Waters, Places*, vol. I, menționează: „assimilating to the nature of the land both the physique and the character of the inhabitants” (1923, p. 71).

Textul romanului este hibrid, conținând, prin relațiile pe care le stabilește cu celelalte, o constelație de elemente aparținând unor științe diferite. Între spațiile definite prin intermediul matematicii, fizicii, biologiei și conectate la literatură se naște ceea ce numim „lanțuri intertextuale”, definite ca „o modalitate de a obține o înțelegere a acestei dimensiuni a structurării sociale (...), ele devin adesea linii de tensiune și schimbare: liniile sau canalele prin care tipurile de texte sunt colonizate și investite cu semnificație și de-a lungul cărora relațiile dintre ele sunt contestate”¹¹ (Fairclough, 2022, p. 289-290). În *Orbitor. Aripa stângă*, romancierul spune povestea umanității, trecută prin filtrul unei biografii mitologice. Cu elemente ale evoluționismului darwinist sau ale geneticii și biologiei, transpune în literatură structura-rețea a intertextualității:

sisteme și aparate compuse din țesuturi compuse din celule compuse din organite: ribozomi, lizozomi, mitocondrii, corpusculi ai lui Golgi, nuclee cu cromozomi compuși din lanțuri ADN și ARN, compuse din acizi nucleici compuși din molecule de o stereosimetrie halucinantă compuse din atomi compuși din particule nucleare compuse din quarcuri (...) asta doar pentru câte unul dintre miliardele de viermi cu conștiință de sine care se formează ghemuiți unii în pântecul altora, viețuiesc cât le este dat și se resorb apoi în conglomeratul colcăitor al pământului! Totul pe un fir de nisip de pe o plajă cât universul! (Cărtărescu, 2014, p. 72)

Teoria filogeniei este văzută, la nivel microcosmic, în dezvoltarea embrionului uman, printr-o asociere cu evoluția organismelor vii. Este evidentă referirea la teoria lui Ernst Haeckel, „Ontologia

¹¹ „is one way of gaining insight into this dimension of social structuring (...), they often become lines of tension and change: the lines, or channels, through which text types are colonized and invested and along which relationships among text types are contested”.

recapitulează filogenia”, conform căreia, foarte simplu spus, embrionii unor specii diferite seamănă între ei. Pretext pentru discuția despre corpul stelar, dincolo de ființa de carne, discursul împrumută din vocabularul geneticii. Ființa umană este văzută interconectată la lanțul filogenic, dar posedând puterea de a primi „viață eternă”:

Embrionul uman reia prescurtat filogenia lumii vii, înotând în piscina musculoasă a uterului, simțind căldura vezicii urinare și-a rectului, translucizi și cu spinarea curbată, ne-nvălătucim tot mai complicat foițele embrionare, devenind, pe rând, celenterate și viermi, pești cu branhii fluturătoare și batracieni, mamifere insectivore și primate, până când rupem vulva însângărată și, murdari de meconiu, ieșim cu capu-nainte în mediul cel nou. (Cărtărescu, 2014, p. 73)

Constatăm astfel că, așa cum demonstra Fairclough, până la urmă, intertextualitatea este o problemă de recontextualizare (Fairclough, 2022, p. 51). Așadar, textul lui Cărtărescu se construiește din lanțuri conceptuale, în context transdisciplinar, prin recontextualizarea unui discurs în altul. Unul din fragmentele memorabile ale romanului este cel care descrie o întoarcere spre trecut, ca singură valoare a umanității:

Trăim pe-o bucățică de calcar din scleroza în plăci a cosmosului. Un animal mic și compact, o singură particulă, de-un miliard de ori mai mică decât quarcurile, de-un miliard de miliarde de ori mai fierbinte decât centrul soarelui, cuprindea, unificându-l în suflul unei singure forțe, întreg desenul pe care mintea noastră-l percepe în clipa cât i se dă timp să-l perceapă, cu bule de spațiu și stringuri și spârcâiala cețoasă a galaxiilor și harta politică a planetei și mirosul neplăcut al gurii celui cu care vorbești în tramvai și vedenia lui Iezechiel pe malul Chebarului și fiecare moleculă de melanină dintr-unul dintre pistrii de sub sprânceana stângă a femeii pe care ai dezbrăcat-o și ai posedat-o cu o noapte

în urmă și cleiul din urechea unuia dintre cei zece mii de nemuritori ai lui Artaxerxes și grupul de neuroni catecolaminergici din bulbul rahidian al unui viezure adormit în pădurile Caucazului! (Cărtărescu, 2014, p. 66)

Întoarcerea spre istoria îndepărtată, de la mitul celor Zece mii de nemuritori care luptau împotriva lui Artaxerxes, într-o Persie de dinainte de Hristos, la viziunea lui Ezekiel pe malurile râului Chebar, echivalentă cu întemeierea unei lumi mereu la intersecție, la fel ca introducerea termenului din medicină *medulla oblongata*, aflat la răscrucea dintre *medulla* și *pons* și punctul de plecare pentru nervii spino-cervicali, la faptele diverse, precum respirația unui ins obișnuit din autobuz ori alunița unei femei, toate prezintă o viziune ce fragmentează infinitezimal lumea și concentrează în celula cea mai mică un întreg univers. Această multiplicare, forfotă a celulei și reproducere a ei, este surprinsă progresiv, discursul alternând de la inserțiile științifice, carteziene, la cele obișnuite, derizorii, precum „ceara din ureche”. Lanțul discursiv pe care îl creează Cărtărescu se susține prin perspectiva transdisciplinară pe care o aplică, printr-o călătorie în lumi paradoxale, singura capabilă să o perceapă fiind gândirea umană.

Este, de fapt, credem noi, o ficționalizare a teoriei lui Edward Norton Lorenz, privind haosul, opusă teoriei lui Laplace. Momentul inițial, întrebarea supremă pe care și-o pune autorul este aceea a producerii unui eveniment major ce a generat ruperea simetriei. Concretizarea acestei discuții existente latent pe parcursul romanului se realizează în două secvențe importante: prima este legată de explicația dată prin studiul teoriei haosului și al efectului de fluture. Ipostaza îi aparține:

Cine-ar fi avut o privire de înger (sau de diavol laplacion), un ochi în stare să perceapă nu refracția corpusculilor sau undelor fotonice pe

suprafața obiectelor, ci obiectele însele, așa cum sunt ele, date deodată în toate detaliile lor, la toate nivelele pe care mintea noastră le separă artificial matematică, fizică, chimie, biologie, filozofie, poezie, de parcă întregul creier ar deveni un ochi. (Cărtărescu, 2014, p. 220)

Teoria lui Laplace, denumită și demonul lui Laplace, conține o viziune ordonată asupra lumii¹², căreia i se opune efectul fluture demonstrat de Edward Norton Lorenz, ce se referă la faptul că eroarea face predicția imposibilă¹³, exemplu concret și cel mai cunoscut dat de cercetătorul american fiind legat de bătaia de aripi a unui fluture care poate influența dezvoltarea meteorologică a unui uragan. Cea de-a doua secvență narativă din roman este cea generată de imaginea fluturelui imens de sub gheață, găsit de întemeietorii primei comunități din Bereslăvești. Descrierea acestuia se face în spectrul complet al culorilor, iar gestul de a se hrăni cu carnea lui echivalează cu o impietate. Discursul lui Cărtărescu se află la întretăierea unor spații care conțin, ca în niște bule, teorii, teoreme, personalități, epoci și țări diverse. De la Kafka la Pușkin, la Lombroso, de la Stalin la Gaspar, Melchior, Balthazar, timpurile sunt amestecate într-un efort literar menit să coaguleze memoria umanității, săpată în straturile succesive ale evenimentelor care au

¹² „We ought then to regard the present state of the universe as the effect of its anterior state and as the cause of the one which is to follow. Given for one instant an intelligence which could comprehend all the forces by which nature is animated and the respective situation of the beings who compose It—an intelligence sufficiently vast to submit these data to analysis—it would embrace in the same formula the movements of the greatest bodies of the universe and those of the lightest atom; for it, nothing would be uncertain and the future, as the past, would be present to its eyes” (Laplace, 1995, p. 18).

¹³ Efectul fluture este descris astfel de Edward N. Lorenz: „If, then, there is any error whatever in observing the present state – and in any real system such errors seem inevitable – an acceptable prediction of an instantaneous state in the distant future may well be impossible”, în *Deterministic Nonperiodic Flow*, publicat din 1963.

schimbat de multe ori cursul istoriei. Pe Marconi, de exemplu, îl vede în fața „ridicolului său aparat”, preluând o atitudine a mirării contemporanilor, iar primul mesaj pe care inventatorul unui sistem de radiotelegrafie îl primește este „from quiquinet to a michemiche chellet and from a jambebatist to a brulo brulo” (Cărtărescu, 2014, p. 367), text esențial extras din *Finnegans Wake*, interpretat drept o sinteză a teoriei despre istorie a lui James Joyce, cu referințe esențiale la Edgar Quinet, Jules Michelet, Giambattista Vico sau Giordano Bruno¹⁴.

Or, aceste „spații mixte”, se dublează de data aceasta: prima dată există un amestec discursiv în textul joycean, primar, iar a doua oară se produce o restructurare, prin integrarea acestui amestec în cel al ficțiunii lui Cărtărescu. Analiza întreprinsă prin recursul la acest dialog discursiv și la construirea în ficțiune a spațiilor mixte determină câteva concluzii importante.

Interdiscursivitatea se manifestă în proza scriitorului român prin simultaneitatea scrierii, care conține în prezentul ficțiunii o istorie amplă a umanității, dar și simptome ale viitorului. Aducerea în același plan a unor evenimente și personalități din epoci și domenii diferite, pentru a le trece printr-un filtru autobiografic cu accente ficționale, produce o țesătură narativă densă, compactă, cu multiple sensuri de interpretare. Textul cărtărescian este într-un permanent dialog cu sine și cu celelalte texte ale umanității, spațiul romanesc conținând spații multiplicat la infinit. Naționalul și globalul se împletesc exemplar în roman, căci societatea românească de dinainte și de după Revoluția din 1989 este un fundal original pentru narațiune, de la aducerea în discuție a situației precare a populației, până la introducerea unor personaje ce amintesc de Securitatea lui Ceaușescu, delațiunea din epocă sau condamnările

¹⁴ Vezi analiza lui Cyrus R. K. Patel, *Finnegans Wake – Joyce’s use of History in Finnegans Wake*.

politice. În același timp, libertatea scrisului împletește realitatea socială cu istoria umanității: de la descoperirile din biologie, chimie, fizică, până la literatura universală, cu intertexte din scrieri precum *Finnegans Wake* de James Joyce sau aluzii la Kafka ori la scriitori români. Călătoria pe care o face Cărtărescu în aceste spații este una spre un centru, obsesie a întregii sale proze. Or, această dorință de a ajunge într-un punct central mărturisește și nevoia de unitate, de contopire a acestor spații disonante. Este o probă de rafinare a unei metode narative pe care a aplicat-o și în prozele care au urmat acestui roman și care constituie nota specifică a narațiunii lui.

Doina Ruști Despre frontiere, limite și alte țărâmur

Spațiul definitoriu pentru proza Doinei Ruști este cel de frontieră, ce presupune o hibridizare, o aducere laolaltă a două sau mai multe spații care fie se contopesc, fie se delimitează contrastiv, fie își păstrează identitatea, conlucrând la existența unei fâșii foarte fine în care ele interacționează. Prin analiza acestui tip de spațiu-limită ne propunem două mize: prima este legată de observarea și analizarea procesului de hibridizare inerent spațialității prozatoarei și inserția ex-centrismului ca trăsătură fundamentală a realismului magic, iar cea de-a doua propune explicarea existenței unui nou realism magic, prin această ipostază a frontierei, a îngemănării a două țărâmur, care șterg limitele și construiesc spații care acceptă supranaturalul drept o apariție normală în viața cotidiană.

Prima ipoteză ne este sugerată de faptul că realismul magic, cu care a fost asociată proza Doinei Ruști, privește, mai degrabă, o viziune ex-centrică, cea care în cazul de față se asociază cu spațiile hibride, precum podul, mahalaua, toate departe de centru. Spațiul periferic care se îndepărtează de centru este cadrul narativ al romanelor Doinei Ruști. De la Bucureștiul care este perceput drept un spațiu hibrid unde „nu există griji, nici tristeți lungi” (Ruști, 2016, p. 6), la Podul lui Șerban-Vodă, la hanuri, mahalale ori alte locuri care sunt limite între două lumi sau modalități de acces la centru. Theo D’haen observa într-un capitol dedicat realismului magic și

postmodernismului că esența primului este legată de această componentă ex-centrică, privirea dinspre un loc diferit, poziționat în afara centrului: „Este tocmai noțiunea de ex-centric, în sensul de a vorbi de la margine, dintr-un loc, «altul» decât «acel» sau «un» centru, care mi se pare o trăsătură esențială a (...) realismului magic”¹ (D’haen, 1995, p. 191). Această situație în margine, fie că vorbim de Orient, de un oraș învăluit în misterul necunoașterii, este și o trăsătură a prozei Doinei Ruști, care se construiește prin noduri narative succesive constituite de aceste „punți”, „poduri”, „granițe” dintre tărâmul real și cel magic.

Conturarea unui spațiu oriental, prin sine însuși ex-centric, departe de canonul central-occidental se construiește prin apariția acestor „poduri”, porți de intrare în centrul unei lumi ex-centrice. Astfel, în romanele Doinei Ruști, mai ales în ciclul fanariot, alcătuit din romanele *Manuscrisul fanariot*, *Mâța Vinerii* și *Homeric*, apar frecvent astfel de referințe. Evenimentele majore sunt urmărite în planul narativ, odată cu apariția lor în punctul primar de dezvoltare al acțiunii, care este, de cele mai multe ori, spațiul interstițial al podului. Astfel, de exemplu, sunt anunțate momente importante pentru schimbările din viața urbei, o astfel de descriere fiind cea care amintește de magicul Macondo: „Toată viața orașului luă o nouă întorsătură în momentul în care la Podul lui Lascăr, fost Șerban-Vodă, își făcu apariția un car uriaș” (Ruști, 2016, p. 75). Carul uriaș reprezintă o exacerbare a realului și transformarea ludică în spațiu de expansiune, o fisură necesară pentru trecerea în zona magicului și irumperea în imaginarul butaforic.

Viața orașului este conectată prin pod, acesta reprezentând, de fapt, punctul nevralgic al cetății care era atunci Bucureștiul.

¹ „It is precisely the notion of the ex-centric, in the sense of speaking from the margin, from a place «other» than «the» or «a» center, that seems to me an essential feature of (...) magic realism”.

Descrierea pitorească menționează o comunitate mică de „observatori” ai podului, care au menirea de a face spațiul hibrid viu, un mod de a propaga informația, sute de colportori care primesc și dau mai departe, fiecare în felul lui intern, viziunea plurală asupra lumii. Este și o modalitate de a multiplica punctele de vedere narrative, prin introducerea micii armate din „foișoarele de stejar”, în stil postmodern:

Cum trecu podul, se și lungiră mai mult de 300 de gâturi peste foișoarele de stejar. Strada își avea viața ei. Orice bucureștean cu ceva stare avea lângă poartă un foișor, aranjat cu divan și perne de mătase, de unde urmărea în tihnă mișcarea orașului. Hanul Șerban-Vodă, Curtea Veche și străzile dimprejur, până la Podul lui Lascăr se aflau în permanență sub câteva sute de ochi. De peste toate gardurile, din copacii grădinilor și din balcoanele caselor, toate capetele erau îndreptate spre stradă, spre mișcarea ei, după ale cărei vibrații orice ochi versat știa să distingă evenimentele noi. Mai ales străinii erau vânați, pentru hainele lor neobișnuite, apoi scandalurile și, nu în ultimă instanță, lăutarii trimiși de vreun boier cu cele mai calde vești. (Ruști, 2016, p. 86)

Hibridizarea spațiului, evidentă în construirea acestora, este uneori tranșată astfel: „jumătate de oraș era adormită, iar cealaltă, cuprinsă de lene” (Ruști, 2016, p. 85). Corespunzând celor două lumi pe care le înglobează, una a celor care trudesc și cealaltă a celor care huzuresc, dihotomia identifică ipostazele umanității descrise de Doina Ruști. O lume a bâlciului, a intrigilor, a viziunilor, a căderilor și a măririlor, a punerilor în scenă, a iubirilor de alcov și a crimelor pasionale, a trecerii și a petrecerii este creionată într-un ritm alert, cu un zvâc al peniței care promite și se ține de cuvânt de fiecare dată în a oferi delicii de lectură.

Podul reprezintă un loc în care începe totul. Este un punct terminus și unul inițial pentru orice acțiune narativă, precum în

Manuscrisul fanariot. Personajele capătă o identitate doar în momentul în care trec podul, adică intră în lumea magică: „Cum trecură Podul lui Lascăr, începu să strige lumea după ei, recunoscându-i de la distanță” (Ruști, 2016, p. 136). Intrarea într-un univers în care ești cunoscut echivalează cu o dublă recunoaștere: aceea a individului, dar și a apartenenței la o comunitate, vocea străzii fiind puternică. Ideea unei lumi transparente, căci „[î]n București, orice secret se face țândări în cel mult o oră” (Ruști, 2016, p. 91), contribuie la acea mișcare de „mușuroi”, de vietăți care mișună, care acționează gregar, primind informația aproape în același timp, fiind interconectate într-o rețea invizibilă. Inevitabil, revoltele încep tot la pod, iradiind din acest punct. În acest fel, centrul se mută, polii inversându-se, oamenii adunându-se nu în piața publică, ci la pod, punctul nevralgic al orașului: „La pod, lucrurile se încinseră, iar grupul răsculaților se întinse ca o mână de boabe” (Ruști, 2016, p. 159). Moartea este anunțată tot prin intrarea de la pod:



Într-o seară, trăsura boierului Brăiloiu intră pe Calea Șerban-Vodă, cufundată într-o beznă totală. Căpitanii de pod nu se vedeau nicăieri, iar luminile orașului muriseră. Abia după ce zări o căruță cu morți înțelese că era ciumă. (Ruști, 2016, p. 296)

Ciuma, plaga ucigașă a cetăților medievale, apare a fi introdusă în roman inedit, căci lectorul urmărește traseul boierului Brăiloiu, iar încă de la pod află că „luminile orașului muriseră”, semn că se schimbase ceva în oraș.

În *Mâța Vinerii*, podul este perceput drept punct de scăpare, o frontieră care, odată trecută, este calea către salvare: „Profitând de scânteile care împrășcau lumea și de buluceala care se crease, alergai întins către o căruță care se îndrepta cu viteză spre pod” (Ruști, 2016, p. 32). Podul este nu numai un spațiu punte între

centru și periferie, între real și magic, între rațional și irațional, ci și o trecere spre un tărâm fabulos, cu personaje ce amintesc de basm. Formula aceasta a basmului primenește textul și alină cititorul, aflat în căutarea unei lumi alternative. Astfel de secvențe, decupate din texte, prezintă, de exemplu, o Baba-Cloanța autohtonă, deloc răătăcită în Bozărie, ci un ghid în mlaștină, care participă la ascunderea unui trup și care se ipostaziază într-o voce din podea și în Baba:

Tilu îl găsi, într-adevăr, pe Leun la Podul cu Mere, exact cum îi spusese vocea din dușumea. Îi făcu semn Babei să-l ajute. (...) Pe drum, care i se păru nesfârșit, Tilu se gândi fără încetare la vocea podelei. Era un glas familiar, un pic fornăit. Un timp își imaginează duhul podelei ca pe un șarpe al casei, alb, cu ochi femeiești și glasul îngroșat de vin și de alte păcate. Sub casa lui era pâlnia Iadului. Baba ținea frâiele cu mâini butucite. Un picior era înfipt în lada căruței. (Ruști, 2016, p. 280)

Așadar, caracterul proteiform al textului reconfirmă ideea că acest spațiu hibrid este definitoriu pentru înțelegerea narațiunii Doinei Ruști. A lega sau a despărți lumi prin intermediul acestei punți reprezintă mai mult decât un procedeu, ci, am putea spune, devine o formulă de creație a spațiului narativ. Vom da câteva exemple de astfel de lumi pe care podul le leagă sau le desparte, pentru a susține ideea de mai sus.

Relația dintre real și magic, extrem de importantă pentru proza Doinei Ruști care ficționalizează elemente istorice și geografice, poate fi reflectată și din perspectiva a ceea ce Melissa Stewart identifica drept un binom esențial, relația dintre rațional și irațional: „Validitatea tuturor acestor descrieri indică, cred, că potența realismului magic constă în capacitatea sa de a explora relația proteică dintre ceea ce considerăm rațional (ceea ce este cognoscibil,

previzibil și controlabil) și irațional (ceea ce este dincolo de înțelegerea noastră completă și control)”² (Stewart, 1995, p. 477). Astfel, vom analiza câteva dintre aceste descrieri ale elementelor de tip punte evidente în descrierea podurilor și hanurilor, spații-hibrid ale romanelor.

Primul dintre acestea este, inevitabil, Podul Șerban-Vodă sau Podul Lascăr. Acesta beneficiază de o explicație extinsă despre evoluția sa și a altor stabilimente cu același nume, aduse în discuție în momentul în care se face un scurt istoric al locului:

Mult timp se numise Podul lui Șerban-Vodă. De altfel, cele mai multe locuri din București poartă numele acestui prinț, care a lăsat în urmă nu doar fapte de laudă, ci și faima de om care te putea pironi de perete c-o singură aruncătura de ochi. Se spune c-ar fi avut darul hipnozei. Din acest motiv poate chiar și astăzi o stradă îi mai poartă numele, aceeași care în vremea despre care vorbim era principalul drum de intrare în oraș. Ca să nu mai punem la socoteală că toată viața târgului se învârtea în jurul unui han, cu numeroase cârciumi și prăvălii, care se fălea de asemenea cu numele lui Șerban-Vodă. Urmau bisericile ctitorite de el. Tot Șerban-Vodă erau și o fântână, un cuptor de pâine și chiar și-un cimitir. Prin urmare, cel mai populat pod de pe Dâmbovița nu se putea numi decât Șerban-Vodă. (Ruști, 2016, p. 29)

Detaliile istorice și geografice propun date reale sub care sunt inserate elemente magice, precum aluzia la „darul hipnozei” personajului istoric ce a dat numele locurilor, confirmând ideea unei notorietăți a acestuia, căci atât „principalul drum în oraș”, hanul și „viața târgului”, cât și „cel mai populat pod” poartă numele

² „The validity of all these descriptions indicates, I believe, that the potency of magical realism lies in its capacity to explore the protean relationship between what we consider rational (what is knowable, predictable, and controllable) and irrational (what is beyond our complete understanding and control)”.

prințului Șerban-Vodă. Botezarea spațiilor dintre cele mai diverse cu numele acestuia reprezintă o înstăpânire a acestuia asupra locurilor respective, o modalitate de a-și demonstra puterea, de a acționa asupra lumii bucureștene prin puterea cuvântului. Însă, când această forță slăbește sau apare un alt element în ordinea firească a timpului, lumea își demonstrează inconstanța, amintind de scrierile baroce³, iar numele este înlocuit cu cel al unui alt puternic al timpului. Astfel, denumirea, care amintea deci de un personaj istoric definitoriu pentru o epocă, se schimbă, odată cu intrarea într-o nouă ipostază a timpului, cu un nou eveniment. Spațiul puncte se transformă el însuși de fiecare dată când o întâmplare semnificativă are loc, când Lascăr, un „nefer cu ambiții”, își ucide iubita, producând astfel o faptă majoră pentru memoria colectivă, care îi este imprimată prin botezul podului cu numele personajului:

Totuși, niciun nume nu e etern, mai ales în lumea bucureșteană, unde planurile de lungă durată sunt disprețuite în mod unanim. Tot așa și numele, importante sau nu, rezistă puțin. Cum era poarta orașului, podul și-a tot schimbat denumirea în funcție de evenimentele care aveau loc pe el, iar nu cu mult înainte, tocmai se procopsise cu unul nou. Totul a pornit de la Lascăr, un nefer cu ambiții, care își împușcase palachida chiar pe piatra acestui pod. Femeia, care era o frumusețe cu șalvari de mătase, n-avea de gând să moară, ci voia doar să scape de amantul gelos. (Ruști, 2016, p 29).

Pâtca, personajul feminin din *Mâța Vinerii*, observă siluete prin astfel de puncte de reper – „Pe la Podul Caragea zăresc o perdeă veche, care este de fapt Ogaru” (Ruști, 2016, p. 38), iar itinerarul ei este legat de același loc de trecere: „Am luat-o pe sub

³ Jean Rousset identifică mai multe teme ale literaturii baroce precum inconstanța, schimbarea, deghizarea, metamorfoza, tehnica *trompe-l'œil*, spectacolul morții, viața trecătoare și altele în *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*.

podul care leagă Biserica Dintr-o Zi de casa Caragea” (Ruști, 2016, p. 48), care probabil se identifică cu Podul Mogoșoaia. Istoricul bisericii care se regăsește în geografia reală a Bucureștiului menționează că aceasta era situată în apropiere de locuința domnească de pe Podul Mogoșoaiei, în care a locuit Caragea Vodă.

Podurile Dâmboviței sunt aduse în discuție și de Leun, în *Manuscrisul fanariot* ca pretext pentru a remarca viața femeilor care spălau rufe, în care naratorul strecoară și elemente de nuditate, rezultând o contopire a trupurilor, o ștergere a statutului social în numele unei ocupații arhaice:

Podurile Dâmboviței nu-l lasă indiferent. Lângă ele, femeile spălau rufe într-o gălăgie totală, mai mult dezbrăcate, nu doar pentru că-și ridicau poalele, ci și din cauza decolteului larg. Și nu doar spălătoresele, ci și restul bucureștencilor își scoteau țățele la vedere. (Ruști, 2016, p. 58)

Panorama multicoloră a străzilor delimitează un spațiu oriental, din care aproape aștepti să apară Nastratin Hoge, în șalvari colorați.

În afară de pod, spații-hibrid sunt și hanurile, răscruce și loc de popas, în care vorbele circulă și personajele se intersectează, viziunile se dezvoltă și limitele între real și magic, între rațional și irațional se șterg. De exemplu, Hanul Roșu intermediază legătura dintre podul inconstant și forfota orașului, devenind un fel de purgatoriu: „În iureșul de roți, pe acest pod cu viață intensă, din mulțimea de fesuri bulucite la capătul dinspre Hanul Roșu, răbufni glasul unei femei” (Ruști, 2016, p. 30). Lipsa individualității, sugerată de sintagma „fesuri bulucite”, indică temperatura crescută a comunității, care participă gregar la viața bucureșteană. Individualizările se fac auditiv, precum „glasul unei femei”, sugerându-se că zarva și zumzetul de fond pot fi rupte doar de „ceva” care se întâmplă, un moment menit să schimbe ritmul monoton al discursului.

Un astfel de spațiu este Hanul Zlătari, descris precum un nod comercial, dar nu unul obișnuit, ci unul de lux. Și el reprezintă parte a unei rețele, una a bijutierilor, orfevrieri în diamante, ce interconectează profesioniștii din mai multe părți, un spațiu protejat de „arnăuți”, ceea ce conferea siguranță celor ce aduceau cu sine valori. Este descris un „timp al petrecerilor” în stil sadovenian, cu o bogăție de detalii care redau atmosfera de Ev Mediu românesc. Personajele își arată statutul social în funcție de profesie, precum Alexie Hagi Mantu, vestit pentru bijuteriile cu diamante, care își avea „prăvălia” „pitită sub arcadele albe”, ceea ce demonstrează aplecarea acestuia pentru afacerile ascunse, ce au loc în spații deloc accesibile:

Acest han era situat în locul cel mai select al comerțului bucureștean, unde se aflau toate prăvăliile de lux ale orașului. Înconjurat de ziduri, păzit de arnăuți și de manafi, Zlătariul era unul dintre cele mai sigure și mai scumpe locuri. (...) Tot aici era și cafeneaua cu cel mai aromat afion, iar pe sub arcadele albe stăteau pitite numeroase prăvălii, între care și cea a bijutierului Alexie Hagi Mantu, vestită pentru diamante (...), unul dintre cei mai importanți oameni din București. (Ruști, 2016, p. 41)

Un alt spațiu din aceeași categorie este Hanul Greci, descris precum un conglomerat de identități, în ciuda numelui: „locuiau într-adevăr numai greci, mulți dintre ei doar cu numele, pentru că în realitate erau aromâni, macedoneni și mai ales vlahi din Meglen” (Ruști, 2016, p. 45), sugerându-se astfel amestecul de neamuri care se adunau sub umbrela „grecilor”.

Realismul magic propune, așadar, ideea ex-centricității, în dublu sens (cel a situării culturale în zona marginalului/perifericului, dar și cel prezent în text, printr-o schemă simplă: podul cu intrare spre centru și ieșire spre periferie), pe care am

studiat-o, mai întâi prin raportare la spațiul-hibrid al podului. Trecerea de acesta duce într-un sens spre centru, iar pe ruta inversă spre mahala, spre periferie, spre un spațiu învăluit în mister, în care spațiilor bine delimitate în centru, aproape rectilinii, le corespund unele difuze, haotice, fără capăt și fără sfârșit.

Centrul se construiește în jurul străzii Lipscani, văzută ca un nucleu incandescent, luminos, plin de energie, așa cum este orice miez care atrage cu o forță de gravitație mare: „Strada Lipscani se făcuse ca o nucă încinsă, iar acvilele din porți băteau soarele ca un buzdugan” (Ruști, 2016, p. 48); ori „Bucureștiul era un bob de lumină” (Ruști, 2017, p. 11). Impresia de luxuriant, de răsfăț este redată tot prin elementul oriental, prin recursul la comparații precum: „oricine trecea de lipscănie avea impresia c-a ajuns în înseși grădinile marelui Selim” (Ruști, 2016, p. 59). În *Mâța Vinerii*, Piața Lipscani este locul unde se desfășoară reprezentațiile de teatru, loc al socialului, al comunității, o agora: „de curând s-a ridicat un fel de scenă de karaghiozi” (Ruști, 2017, p. 39). În altă parte, se observă aceeași combustie, văzută, de data aceasta, precum „un fel de ceasornic, o magmă mestecătoare, în fine, locul în care trebuia s-o iau mereu de la capăt” (Ruști, 2017, p. 48).

O descriere amplă aduce în discuție mai multe dintre elementele spațiului-matcă, unul care conține prăvălii, hanuri, grădini, turnul verde, înconjurată de parfumul narcotizant al teilor și cu aparența unei „fortărețe”. Centrul devine astfel închis, inaccesibil unora, o formă de selecție pe care o resimte simplul călător spre interior:

Pe-atunci era mai largă într-o parte, iar printre prăvăliile care-o înconjurau se ridica frunzișul de tei. De aceea și era greu să ieși din ea, căci arăta ca o fortăreață, cu toate că nu era decât o lărgime în răspântia unor străzi. Aici se întâlneau, ca și azi, strada numită și ea a Lipscanilor, din cauza prăvăliilor lipscănești, și Domneasca – două dintre cele mai

circulate. În răscrucea aceasta se legăna un tecar lat atât de bătrân (...). Într-o parte a pieței se înălțau hanurile, cu bolți și balcoane, apoi locul se lărgea ca o burtă spre Dâmbovița, asaltat de ospătării cu grădini (...). Tot pe-acolo se înălța un turn verde, de unde un strigător anunța într-o pâlnie cele mai importante vești. (...) Piața Lipscanilor era ca o moară. (Ruști, 2017, p. 51)

Rolul cel mai important al pieței pare a fi acela de a găzdui locul de unde se anunțau veștile, se colportau informațiile, se făcea public orice se întâmpla în oraș, devenind astfel un ghem inedit de rețele de cunoaștere, pentru membrii comunității și nu numai.

Al doilea sens al podului a fost acela de a fugi dinspre centru, a acționa ex-centric, a se refugia în margine, în periferie. Dar, ca orice spațiu, fie el și marginal, și acesta are un centru fierbinte, un punct nevralgic. Dacă centrul era „bob de lumină”, mahalaua este „mlăștinoasă”, alambicată, cu „poteci”, timpul predilect fiind noaptea, spațiu al magiei, al ascunsului, al lucrurilor nevăzute:

Bozăria nu era doar a ei. Printre gropile mlăștinoase se răsuceau poteci, știute doar de tălpile bucureștenilor loviți de dragoste și de patimile ei grele, tălpi care băteau noaptea pământul, ferindu-se de mlaștini, pentru a ajunge fie la Salcie, fie la Covergi, două locuri pe care le cunoștea orice inimă sfâșiată de dor. Salcia se vedea de departe. Era un pom bătrân, iar sub el se afla pătuiagul de oțetari pe care se înverziseră multe spinări tinere sau bătrâne. Ceva mai departe se ridicau niște adăposturi. Asta era zona fierbinte a Bozăriei. (Ruști, 2016, p. 152)

Astfel de detalii apar și în descrierile spațiilor, precum Cotul Morii sau mlaștina:

Ajunse la Cotul Morii, unde mai înnoptase și alte dăți, și pentru că se auzeau peste tot glasuri, scârbit de lume și de propriul ghinion (...). Mlaștina se întindea până la Mănăstirea Radu-Vodă, al cărei moș de argint se vedea din orice punct al orașului. (Ruști, 2016, p. 222)

În această descriere concentrică apare un alt centru, mănăstirea, care pare a delimita spațiile și a fi punct de reper pentru rătăciții din orice spațiu al orașului.

Loc al pierzaniei sau al scăpării, al ștergerii urmelor, al schimbării identității, tot astfel apare marginea și în *Mâța Vinerii*. Pe Pâtca o ajută să scape căruțașii care o întreabă „dacă vre[a] să ajung[ă] în mahalaua Olari, unde mergeau ei” (Ruști, 2017, p. 32). Refugiul pe care îl caută reprezintă această trecere a podului înapoi spre mahala, îndepărtarea de centrul periculos care îi amenința soarta. Însă puterea de atracție a acestuia este prea mare, pentru că personajul se întoarce succesiv în Piața Lipscani, părăsind periferia.

Discuția noastră și-a propus să ofere câteva indicii despre modul cum raportul centru – periferie poate fi individualizat într-o narațiune dominată de realismul magic. Ideea decolonizării este exprimată foarte franc și merită menționată și discutată mult mai amplu decât ne permite spațiul de față. „Spargerea imperiului” și, implicit, afirmarea unei identități proprii a „subalternului” apare descrisă drept visul lui Doicescu. Visul conține o panoplie în care se amestecă elemente ale cuceritorului, suprapuse peste cele ale localnicilor, un melanj original, așa cum este orice spațiu care a fost supus colonizării:

Printre peltele și baclavale, în muzicile unduite din trâmbițe și scăpărate din coarda țambalului, Doicescu visă la spargerea Imperiului Otoman. Școli, șosele, fântâni fastuoase, trăsurile, oameni veseli și, evident, mătăsuri, parfumuri, tăblii cu zaharicale, papuci fini și libertate, toate acestea se amestecau în viitorul pe care Doicescu și prietenul său, Moruzi, îl vedeau fără turci. Iar după aceea, unirea românilor într-un singur regat. Moruzi chiar comandă un sigiliu pe care coroana princiară acoperea acvila valahă, zimbrul moldav și cetățile transilvănene și care avea să devină sigiliu domnesc nu peste mult timp. (Ruști, 2016, p. 127)

Vocea naționalului se ridică încet din supunerea impusă de colonizatorul turc. Visul personajelor exprimă acea dorință de eliberare, de întărire a identității de neam, așa cum era percepută în epocă. Ideea de ocupare, de colonizare, este sugerată și prin invadări ale centrului de simboluri ale Imperiului, precum: „În Piața Lipscani strălucea Agia, pe treptele căreia se vedea silueta unui nefer” (Ruști, 2017, p. 21), întărită de imaginea soldatului, garant al asupritorului.

Străinul nu este însă numai turcul. Căci acesta este văzut și în grecii care colonizează, care vor să ajungă în București cu orice preț. „Unii susțineau că orice grec cu ceva dare de mână putea să își cumpere rangul de pașă la București, acolo unde se vorbeau toate limbile. Alții chiar fuseseră pe acolo și-l sfătuiră să se dea grec” (Ruști, 2016, p. 35). Această lejeritate în a comercializa titluri, ranguri, nume este atribuită componentei orientale, unde totul se negociază. Alteori, diferențele dintre străini sunt percepute olfactiv: „turcii lăsau în urmă dăre de mosc, grecii miroseau a tabac, iar în urma nemților rămânea un miros sticlos, de camfor și spirt” (Ruști, 2016, p. 64), sugerându-se și trăsăturile de caracter.

Spațiile hibride din proza Doinei Ruști, fie că e vorba de poduri sau hanuri, parcurgerea drumului dinspre și spre centru, visul „spargerii imperiului” și decolonizarea, amestecul de limbi, cuvinte, mirosuri și gusturi sunt tot atâtea ipostaze, puncte de plecare pentru afirmarea puterii narrative a textelor sale. Vivacitatea, încărcătura culturală, surprizele care țin cititorul în alertă, culorile țipătoare și, totuși, armonios combinate sunt trăsături ale romanelor scriitoarei române. Citite cu ochiul specialistului ori numai al devoratorului de carte, acestea se imprimă în memorie, ca un real document al epocii, dar și ca un vis amețitor.

Norman Manea

Topofrenie și memorie afectivă

Capitolul de față își propune observarea modului în care a fi în exil produce mutații în perceperea spațiului în literatura devenită sursă a acestei situări. În *Out of Place*, Edward W. Said identifică o relație importantă între spațiul citadin al copilăriei și transformarea acestuia în timp¹ (2012, p. 347), o intersecție ce rezultă din detaliile biografice, precum în textele lui Norman Manea. Situația lui este specială pentru că aparține unei generații de autori care au părăsit România în timpul regimului Ceaușescu, în anii '80. Norman Manea, Matei Vișniec, Herta Müller, Dorin Tudoran, Bujor Nedelcovici, Nicolae Balotă² sunt câteva dintre numele de intelectuali din exil care au continuat să scrie, să se formeze și să evolueze în spațiile adoptive.

Karen Elizabeth Bishop, în *Introducerea* lucrării *Cartographies of Exile. A New Spatial Literacy*, explică legătura esențială între cartografie și exil, cele două determinând spațiul primordial:

¹ „It is still hard for me to accept the fact that the very quarters of the city in which I was born, lived, and felt at home were taken over by Polish, German, and American immigrants who conquered the city and have made it the unique symbol of their sovereignty, with no place for Palestinian life, which seems to have been confined to the eastern city, which I hardly knew. West Jerusalem has now become entirely Jewish, its former inhabitants expelled for all time by mid-1948”, scrie Edward W. Said în *Out of Place*, p. 347.

² Vezi Eva Behring, *Scriitori români din exil: 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, Editura Fundației Culturale Române, 2001, pentru detalierea valurilor de exilați români.

Nu putem ști care a fost primul: exilul sau harta. Căci, pe măsură ce acea primă congregație de cartografi a tras prima linie în pământ, s-au deschis lumi gemene ale apartenenței și neapartenenței. (...) exilul este, în esență, o condiție cartografică, preocupată de spațiu și loc, de modul în care sunt ordonate și ce ordonează sau, poate, dezordonează în acest proces.³ (Bishop, 2016, p. 18)

Relațiile pe care le-au întreținut cu limbile și țările adoptive au fost îndelung studiate, încercându-se identificarea resorturilor prin care aceștia au păstrat o legătură afectivă interesant de studiat. Fie că au scris în limba statului de adopție, fie că au păstrat limba română ca unică punte de legătură cu patria mamă, scriitorii exilului reprezintă o categorie care poate spune multe despre rețelele multiculturale și multilingvistice ce s-au format. Analiza fenomenului exilului a beneficiat de ample studii, majoritatea investigând resorturile ideologice, politice, economice, traumele produse de regimurile dictatoriale care au impus plecarea din țară. Demersul nostru are ca fir roșu identificarea unor repere spațiale importante în opera lui Norman Manea, care însă au încărcătură afectivă importantă pentru explicarea ideii de dublu exil: victimă a două sisteme represive, dar și a unui autoexil, generat de sentimentul de frică de libertate, așa cum mărturisește. Scriitorul Norman Manea se autodefinește un dublu exilat: întrebându-se de ce „[e]u, cobai al două sisteme totalitare, fascist și comunist, de ce eu, încă agonizând și descumpănit, m-am împiedicat de Zidul Berlinului, terifiat de inevitabilitatea exilului. Oare era din cauza fricii de libertate?”⁴

³ „We cannot know which came first: the exile or the map. For as that early congregation of cartographers drew the first line into the earth, twin worlds of belonging and unbelonging opened up. (...) exile is fundamentally a cartographical condition, concerned with space and place, how they are ordered and what they order or, perhaps, disorder in the process”.

⁴ „I, guinea pig of two totalitarian systems, fascist and communist, why I, still agonized and bewildered, stumbled along the Berlin Wall terrified by the inevitability of exile. Was it because of the fear of freedom?”.

(Manea, 2012, p. 23), constată o dublă îndepărtare din cauza traumelor la care fusese supus încă din copilărie. Limba în care scrie este limba română, pe care o identifică spiritualității matcă, chiar dacă spațiul adoptiv i-a oferit posibilitatea unui vehicul lingvistic de largă circulație.

Jasbir Jain identifică un proces dublu care se aplică spațiului părăsit de exilat, căci

Spațiul devine o categorie importantă printr-un proces dublu – unul de experiență, celălalt de memorie. Cele două pot să nu dezvăluie aceeași viziune. A experimenta ca participant este diferit de a fi martor ca observator. Spațiul rememorat este definit printr-un proces de selecție sau printr-o realitate experiențială care a trecut, de asemenea, printr-o transformare, printr-o filtrare și o evaluare retrospectivă.⁵ (Jain, 2017, p. 9)

Se construiește, astfel, o manieră în care spațiul generează un plus de cunoaștere, plecând de la privirea celui exilat care înglobează orașul, satul, gara, locuința, toate locurile părăsite, unui proces de analiză, prin intermediul memoriei de observator, dar și al experienței proprii. Esențială în relația dintre spațiu și exil este povestirea, căci orice parcurs narativ are ca puncte importante reperele cartografice. Acestea funcționează ca linii geografice și narrative, care alcătuiesc, pe de o parte, o hartă care panoramează nu numai un destin individual, ci și unul al unei țări și, implicit, globalizant, pe de altă parte, un atlas geografic al unei lumi în evoluție.

Miza acestui studiu este explicarea și analiza acestei hărți pe care Norman Manea o desenează imaginar într-o lume reală.

⁵ „Space becomes an important category through a double process – one of experience, the other of memory. The two may not reveal the same vision. Experiencing as a participant is different from witnessing as an observer. The recollected space is defined through a process of selection or through an experiential reality which too has undergone a transformation through a sifting and an evaluatory hindsight”.

A crea o hartă înseamnă a lua în posesie o lume, un spațiu, a-l defini cu propriile instrumente, a-l face al său, a scrie despre propriul spațiu care e unul comun. Cartografia afectivă pe care o face Norman Manea începe în 1936, când se naște în Burdujeni (județul Suceava), în 1936. În 1941, a fost deportat împreună cu familia sa în Transnistria, în timpul Celui de-Al Doilea Război Mondial, la frageda vârstă de 5 ani, din cauza originilor sale evreiești. Regimul autoritar al mareșalului Ion Antonescu, aliat cu germanii naziști (în iunie 1941), impusese deportarea evreilor⁶, săvârșindu-se crime și fapte de o cruzime fără precedent. Teritoriul unde fusese deportat și Norman Manea, împreună cu familia, era diferit de ceea ce numim astăzi *Transnistria*, fiind acea fâșie ce fusese obținută de România, între râurile Nistru și Bug, numele însemnând „dincolo de Nistru”. Primele amintiri despre spațiul exilului urmăresc o degradare a universului, de la „[l]umina strălucitoare de primăvară, ca o emanare din Paradis” (Manea, 2013, p. 8), spre ghetourile și lagărele unde ajunge copilul, martor al ororilor săvârșite asupra evreilor. Itinerarul parcurs are niște borne esențiale: Atachi, Moghilev, Vindiceni, Iurcăuți, Briceni. Fiecare echivalează cu o pierdere, de la cea a bunicilor, morți de tifos, la plecarea tatălui pe front în Armata Roșie, și reîntoarcerea în țară, în 1945, la Fălticeni, apoi ajungerea la Rădăuți. Iată mărturisirile din *Întoarcerea huliganului*:

Styxul se numea Nistru, destinul fusese și el rebotezat, în sonoritatea vremii: Atachi, Moghilev, Șargorod, Murafa, Berșad, Bug. Numele acestea exotice reveneau deseori în primăvara și vara lui 1945.

Burdujeni, Ițcari, Suceava reapăreau însă rareori, rușinate parcă. (Manea, 2003, p. 85)

⁶ Nu se cunoaște amploarea așa-numitului „Genocid din Transnistria”, estimându-se că numărul celor uciși ar putea fi între 280.000 și 380.000. Au rămas mărturii despre traumele îndurate și suferințele evreilor trimiși în Transnistria.

Al doilea moment esențial în parcursul lui Norman Manea este anul 1986, cel al plecării din țară. Legat indisolubil de primul exil, cel de-al doilea este cu atât mai dureros cu cât multiplică dezrădăcinarea începută în 1945: „În aprilie 1945 eram un bătrân care urma să împlinească nouă ani. În primăvara lui 1986, patru decenii după aceea, în Piața Unirii din București, urmăream cum se descarcă, în fața clădirii albe, ca un conac, numită «Hanul lui Manuc», un camion cu mere.” (Manea, 2003, p. 88). Este momentul legat de explozia de la Cernobîl, care a marcat spațiul est-european și pe care, în memoria afectivă, Norman Manea îl leagă de răul cel mare.

A vorbi despre condiția exilului implică a avea în vedere situația paradoxală a unui autor care nu are o problemă de identitate, ci, mai degrabă, deține cu putere controlul asupra spațiului. Acesta este punctul de originalitate prin care autorul român se detașează de alții. Dar să explicăm de ce și cum se manifestă această trăire a exilului. Sunt cunoscute teoriile prin care exilul este asociat cu *unhomeliness*, ceea ce Homi Bhabha numea „condiția inițierilor extra-teritoriale și interculturale”⁷ (Bhabha, 1994, p. 9), plecând de la teoria freudiană inițială a *unheimlich*, accentul punându-se pe situarea în lume a eului, pe identitatea sa. Frica și dezrădăcinarea sunt cele două sentimente trăite de cel exilat care, îndepărtându-se de spațiul-mată, pornește în căutarea unor ancore care să-l mențină la suprafață. Acestea devin, în cazul lui Norman Manea, puncte geografice obsesiv discutate în romanele sale, o formă de posedare a spațiului pe care l-a părăsit. Numirea unui spațiu este, așadar, legată de un eveniment traumatizant, care a marcat sfârșitul unei lumi și începutul alteia. Identificându-se unui Noe care se salvează de la potop, naratorul trasează istoria unui loc prin amintirile sale.

⁷ „the condition of extra-territorial and cross cultural initiations”.

Achizițiile lingvistice au modelat inclusiv plurilingvismul scriitorului, căci peregrinările sale au determinat învățarea mai multor limbi, legate de spațiile pe care le-a frecventat și pe care le identifică astfel. Este cunoscut faptul că primele studii le-a făcut în Basarabia, unde a învățat limba rusă. Când s-a întors în țară, în 1945, știa deja limba care devenise obligatorie în învățământul de stat din România. Atașamentul său față de Bucovina (care fusese sub dominație austro-ungară din 1774 până în 1918) a fost rezultatul poziționării geografice a satului său natal, Burdujeni, situat la granița dintre Moldova – regiunea de nord-est a României de astăzi și Imperiul Austro-Ungar. În 1926, acesta a fost integrat în județul Suceava, în România. După ce a făcut studiile liceale la Colegiul „Ștefan cel Mare” din Suceava, a dat admitere la Facultatea de Construcții din București și a devenit inginer hidrotehnician. A debutat literar în 1966 cu schița *Fierul de călcat dragostea*, iar ulterior a publicat diverse texte de proză scurtă și romane. Prima călătorie în străinătate a fost la Ierusalim, în 1976; au urmat Paris, Zürich, Veneția, Berlin (între 1986-1988), New York. Este beneficiar al unei burse DAAD din 1986, în Berlinul de Vest, despre care autoritățile române nu l-au informat, dar despre care, totuși, află, și, hotărât să-și încerce norocul, pleacă într-o presupusă călătorie în SUA.

În „A cincea imposibilitate” din volumul *Plicuri și portrete*, Manea descrie Berlinul, recurgând la amintirile copilăriei traumatizate de exilul în Transnistria, cu ecouri ale groazei. Pentru el, răul venise din Berlin, iar ceea ce i se întâmplase după război devine tot o consecință nefastă a acestei influențe peste timp și spațiu. Această percepere dublă a orașului se disociază la nivel cognitiv, experiența din orașul german este o formă de terapie, o vindecare a răului cu răul și punerea „problemei înstrăinării”, căci în timpul șederii în Berlin resimte o stare de „tranziție agonizantă”, în care raportarea

se face mereu la incertitudinile trecutului. Norman Manea nu se tânguie, nu se transformă într-o victimă, ci folosește un raport de forțe invers, în care puterea îi este dată de felul în care înțelege spațiul.

La fel, lumea liberă este judecată prin intermediul orașului-conglomerat New York, care îl găzduiește din 1988, fiind și cadrul romanului *Vizuina*, care amestecă într-o avalanșă de imagini perioada comunistă a României, cea de după Revoluția din 1989 și ajunge până la evenimentele din 11 Septembrie 2001 din SUA. În 1988, ajunge în SUA ca bursier Fulbright (tema sa de cercetare fiind literatura Holocaustului în Europa de Sud-Est) (Manolescu, 2010, p. 488), iar din 1989 a predat la Bard College⁸.

I se acordă cetățenia americană în 1999. Pentru el, exilul are o dublă stratificare: pe de o parte, originile sale evreiești și suferințele pe care le-a trăit în lagărul din Transnistria, pe de altă parte, exilul la care s-a supus părăsind România, în timpul regimului Ceaușescu și stabilirea sa în SUA. Pentru Norman Manea, scrisul înseamnă „a adăuga realității o altă realitate”, iar „căutarea timpului pierdut este căutarea unui sens” (Manea, 2011, p. 175), ceea ce corespunde unei maniere de a da sens prin folosirea reperelor reale, care, în cazul lui, alcătuiesc o geografie a prozei, semnificativă pentru imaginarul exilului. Posesia este mai importantă decât identitatea, pentru că discutând despre un spațiu ți-l însușești, chiar și cu cele mai acute și grave note.

⁸ Cele mai importante volume publicate după 1990 sunt *Despre Clovni: Dictatorul și Artistul* (1997, 2005, 2006, 2013); *Fericirea obligatorie* (1999, 2005, 2011); *Întoarcerea huliganului* (2003, 2006, 2011); *Vizuina* (2009, 2010); *Umbra exilată* (2022). În SUA, mai multe dintre cărțile sale au fost publicate în traducere engleză: *October, Eight O'clock* (1992), *On Clowns: The Dictator and the Artist* (1992), *Compulsory Happiness* (1993), *The Black Envelope* (1995), *The Hooligan's Return* (2003), *The Lair* (2012), *The Fifth Impossibility: Essays on Exile and Language* (2021), *Exiled Shadow* (2023).

Din raportarea duală la spațiu se naște a doua caracteristică a relației dintre loc și narațiune. Conceptul de *topofrenie* a fost analizat și folosit de Robert T. Tally Jr. în *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*, într-o reprezentare duală – *topofilie* versus *topofrenie*. Pentru acesta, *acasă* echivalează cu un spațiu de tip *topofilic*, pe când *spațiile nefamiliare* (*străine*), *unhomely spaces*, trimit la o anume *anxietate cartografică/cartographic anxiety* (Tally Jr., 2019, p. 32). Această stare de anxietate generată de spațiu poate fi urmărită în felul în care Manea se raportează la toate locurile prin care a trecut, fiecare dintre acestea, fără excepție, fiind producătoare de neliniști, din motive diferite. Un personaj din *Zilele și jocul* recunoaște o astfel de angoasă: „Moștenită! Neliniștea, măcar parțial, moștenită, e sigur” (Manea, 2012, p. 138). Astfel, se construiește amintirea satului său natal, Burdujeni, care apare mai ales în volumul *Întoarcerea huliganului*. Prima întoarcere în trecut se situează sub semnul anxietății, pentru că, în trenul care îl duce la București, descoperă umbra, ofițerul de Securitate care îl urmărește. Compartimentul de tren, un spațiu aproape intim, este perturbat de o prezență menită să genereze ceea ce am definit mai sus drept *topofrenie*. Este o relație de putere, deși ascunsă, dar care determină autocenzura tuturor gesturilor și, mai ales, limitarea spațiilor ce urmează a fi vizitate. Temporal, este fixat evenimentul în toamna anului 1986, într-o zi de noiembrie, în trenul care îl ducea de la București la Suceava, și prezența acelei „umbre”. Spațiile sunt încărcate de semnificații, doar în raport cu felul în care personajul narator le traversează. Astfel, Suceava este văzută ca fiind pătrunsă de o tristețe „funerară”. Alte călătorii pe care și le amintește naratorul sunt legate de spațiile primitive, precum casa bunicului din partea mamei și balurile organizate în stil austriac la Ițcani și Suceava, sau de spațiile în mobilitate, translațiile care se produc prin intermediul mijloacelor auto, la

Cernăuți, Viena, la teatrul Dom-Polski din Suceava și în „vechiul cinematograful”, autobuzul dintre Fălticeni și Suceava, cu miros de „de brazi și de discursuri despre Titulescu și Jabotinsky, Hitler, Troțki și Bal-Shem Tov” (Manea, 2003, p. 67).

Există în scrierile lui Norman Manea o preferință pentru tratarea triadică a spațiului, din punctul de vedere al anxietății pe care o provoacă, al emotivității ce induce o analiză subiectivă, care se împarte între cele două orașele, Ițcani și Burdujeni, Suceava aflându-se în punctul înalt al acestui triumf. Diferențele dintre orașe erau însă importante, ca cele dintre Bucovina românească și din cea austriacă. Burdujeniul românesc primise doar influențe minore de la vecinii săi. Ițcani primise muncitori cehi, germani, italieni care lucrau în fabrici de zahăr și ulei, iar scurtele referințe la buncii practicanți ai religiei sunt o mărturisire amplă a lui Norman Manea care ficționalizează trecutul. Spațiile descrise propun viziuni diferite, discutate la nivelul unor microspații colective precum gările. Observarea acestora, punct al întretăierii rutelor și al creării unei rețele nu numai de transport, ci și culturală, prin semnificațiile simbolice, duce la generarea unor posibile hărți ale regiunii. Cele două gări, cea din Ițcani și cea din Burdujeni, reprezentau o axă, cele două puncte de frontieră, una în Austro-Ungaria, cealaltă în România. Multiculturalitatea spațiului este subliniată prin amintirea cehilor, francezilor, italienilor, văzuți ca străini. Originea evreiască este adusă în discuție prin imaginea străbunicului, îmbrăcat festiv de Sabat. Tot o descriere a gării, spațiu obsesiv al prozei lui Manea, este și cea care vorbește despre ipostaza de *înstrăinat*, în care frontierele sunt marcate de Nistru, un fel de „râu Styx”, din care feribotul îi duse în locuri ale exilului precum Ataki, Moghilev, Șargorod, Murafa, Berșad sau Bug. Aceste nume exotice au fost adesea amintite în conversațiile din primăvara și vara anului 1945. În schimb,

toponime ca Burdujeni, Ițcani, Suceava erau rareori menționate, ca și cum ar fi fost învăluite în rușine, un itinerar care reface o călătorie a morții, până la lagărul din Transnistria.

Primul exil trăit de Norman Manea este amintit cu date istorice concrete. Anul 1945 este momentul întoarcerii în țară, când Fălticeniul este văzut ca un loc de vis. Momentul reîntoarcerii este marcat de un document oficial: „*Adeverința provizorie*, eliberată de Inspectoratul Poliției Iași, la 18 aprilie 1945, (...) confirma doar că «dl. Marcu Manea, împreună cu familia compusă din Janetta, Norman, Ruti, este repatriat din URSS prin punctul Ungheni-Iași, la data de 14 aprilie 1945» (Manea, 2003, p. 84).

Spațiul original este încărcat de emoția gândului că și-a părăsit familia, odată cu plecarea în America, și că nu și-a văzut mama înainte de a muri. Decizia tatălui de a-i spune la o lună după decesul acesteia este motivată de pericolul întoarcerii fiului, plecat în 1986. Trecerea spre spațiul de adopție se produce brusc, odată cu ajungerea în SUA. Anii petrecuți în exil îi numără astfel: „Trecuseră cinci ani de la aterizarea în Lumea Nouă, douăzeci de ani, după calendarul exilului” (Manea, 2003, p. 271). Era anul 1993, iar în România încă nu se întorsese, ceea ce face în 1997⁹.

Cea de-a doua componentă spațială a rețelei lui Manea, punctul terminus al drumului său în exil, este New York, „acasă”, așa cum mărturisește în *Întoarcerea huliganului*. Lupta cu trecutul se dă într-un spațiu neutru care îl protejează. Sunt enumerate toate elementele dureroase ale exilului, despre Transnistria, despre război, despre Maria. La New York nu îl părăsește amintirea Bucureștiului, raportarea la acest spațiu făcându-se cartografic:

⁹ Un alt roman, *Captivi* (publicat în 1970 și cenzurat), vorbește despre o lume schizofrenică, în care limbajul trebuie să se transforme pentru că nu poate spune adevărul. Spațiul este redus la câteva microelemente, precum facultatea, fabrica, cimitirul, toate momente redundante ale unei lumi încarcerate.

„Poate că aş putea să mă opresc la librărie, până la urmă, şi să cumpăr o hartă a vechiului Bucureşti, pentru ca prietenul meu Saul S., ca şi mine, un român din New York, să-şi potolească furia anti-valahiană citind cu voce tare, silabă cu silabă, toate acele nume fermecătoare: „Strada Gentilă, Strada Concordiei (...), Strada Rinocerului” (Manea, 2003, p. 358). Furia, frustrarea, anxietatea generate de spaţiu reprezintă ceea ce l-a determinat să plece din Bucureşti, sentimente care pot fi vindecate, crede personajul, printr-un efort de amintire, ca o defulare a durerii pricinuite. Tonul amar care domină romanul autobiografic subliniază cele două componente fundamentale ale exilatului Norman Manea: „bucuriile şi bolile libertăţii”. Acesta continuă, explicând exilul ca un dat al fiinţei umane, ce părăseşte pântecul mamei pentru a pătrunde în lume: „Exilul începe prin ieşirea din placentă” (Manea, 2003, p. 231).

Norman Manea publică odată cu titlul *Umbra exilată* un roman-colaj care conţine aceleaşi elemente obsesive, discutate cu privire la spaţiu, dar care, de data aceasta, propun o redvizare, o recontextualizare şi o retrăire toposfrenică a spaţiului, în sensul pe care îl dă exilului – citându-l pe Bertolt Brecht – de „frenetică dialectică a schimbării” (Manea, 2021, p. 11). Imaginându-şi o călătorie în compania unei umbre, personaj intertextual, Peter Schlemihl (mărturisind că l-a preluat din scrierile lui Adelbert von Chamisso), scriitorul reface un drum al exilului, retrăind succesiv zilele: „A fost odată, ca de atâtea ori, trezirea de dimineaţă. Un ochi deschis, celălalt închis” (Manea, 2021, p. 12). Ipostaza de retrăire monotonă a aceluiaşi moment al trezirii produce în cititor exasperarea stărilor contradictorii, schizoide: bucurie şi tristeţe, deschidere şi închidere deopotrivă. Spaţialitatea se construieşte din emoţii, cea dominantă fiind teama, una profundă de vreme ce „[c]opiii ştiau şi visele” (Manea, 2021, p. 18).

Această frică profundă, care construiește o lume interioară invadată de exteriorul politizat¹⁰, generează felul în care sunt percepute spațiile. Nașterea și locul natal reprezintă primul exil al ființei umane, pentru care ruperea de momentul originar echivalează cu o părăsire. În același timp, exilatul păstrează nostalgia întoarcerii: „Locul plecării este și locul revenirii. Iar locul nașterii este de neînlocuit. Loc unic, geografia natală. De care sunteți legat, o știm” (Manea, 2021, p. 20). Maladia pe care regimul i-o atribuie personajului îi conferă unicitate. Această boală, pe care o regăsim în scrierile din perioada comunistă, a primit mai multe nume, devenind o formă metaforică a constrângerilor ideologice, un transfer esopic al puterii cuvântului¹¹. Norman Manea o identifică drept „fobia realității”: „Fobia Realității, da, FR. Frica de realitate, parcă așa se numea. Doctorul Eduard Sima crede că aventura peste mări și țări va fi o definitivă lecuire” (Manea, 2021, p. 22). Frica de realitate echivalează cu o fugă continuă, la fel cum Dumitru Țepeneag scrie *Zadarnică e arta fugii*, iar fuga de realitate era un păcat capital în societatea comunistă. Libertatea de a visa, de a crea lumi este cu atât mai gustată, cu cât se raportează la portretul „tovarășului colonel Tudor”, „biet cuceritor al cotidianului”, captiv într-un sistem împovăraător: „Izolarea în celula roșie deschide zări imaginare infinite, de necuprins, inaccesibile bieților cuceritori ai cotidianului, amețiți de fumul Țigarilor aurite” (Manea, 2021, p. 23). A supraviețui într-un regim totalitar presupune găsirea unor spații alternative, resurse inedite de evadare, precum cufundarea metaforică într-un spațiu lingvistic: „Aici se îndrăgostise de cuvinte

¹⁰ Vezi și prezentarea din M. Todorova, „Introduction: From Utopia to Propaganda and Back”, în M. Todorova, Z. Gille (ed.), *Post-Communist Nostalgia*, 2010, p. 1-14. Berghahn Books: <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qd8t4.4>.

¹¹ Pentru un studiu detaliat despre maladii în literatură, vezi și Alina Bako, *Vindecarea prin literatură. Reprezentări ale maladii în romanul românesc (1960-1980)*, apărută în 2019.

și se amăgea că nu trăiește într-o țară, ci într-o limbă” (Manea, 2021, p. 25). Refugiul permite păstrarea cu sine a spațiului natal pe parcursul întregului periplu prin lume. Teama de supraveghere și control este atât de mare, încât imaginează o hartă a întregului pământ, și doar „dracu ar putea avea harta acestui continent, cu mici stegulețe colorate în dreptul vizuinelor unde se ascund evadații din realitate” (Manea, 2021, p. 100). Imaginea plastică este construită sub forma unei scheme mentale, un soi de hartă cu ținte precise, în care cei vizați sunt permanent controlați și aflați sub o lupă atotstăpânitoare. Romanul-colaj al lui Norman Manea este completat de intertext, cel mai amplu fiind referința la von Chamisso. Informații biografice, precum studiile botanice, călătoria în jurul lumii din care scriitorul a participat la expediția navală Rurik, condusă de Otto von Kotzebue. Ca și pe Manea, pe von Chamisso, „despotismul îl oripila” (Manea, 2021, p. 58). Textul propune și un dialog cu scriitorul franco-german, în care se devoalează trăirea vinei tragice pentru care fusese exilat în Transnistria: „de unde sindromul FR, efectul patologic al lagărului, cum susține Sima, și al traumelor post-lagăr?” și retrăirea exilului a doua oară prin părăsirea „mahalalei socialiste” (Manea, 2021, p. 65). Spațiul care terifică și atrage, în același timp, definește o identitate prin asocierea cu bunicii, cu părinții. Textul hibrid al romanului aduce în același plan informația cu peisajul oniric, de poveste și iad. Fraza lui Norman Manea comprimă bucuria și tristețea, lumina și întunericul, odihna și trauma, sensul unui spațiu topofrenic, care mângâie și biciuiește concomitent:

Întunericul înverzește, devine pădure de stepă rusească, văd groapa fără nume... din pădurile Transnistriei (Trans-Tristia) în care au rămas bunicii... Sub piatra incendiată de soarele iudaic se odihnește, pe unele dintre colinele Ierusalimului, cel care mi-a fost tată. Doar mama întârzie... în locul în care trăise dintotdeauna și pe care dintotdeauna vroise să-l părăsească. (Manea, 2021, p. 251)

Este vorba, într-adevăr, de o condiție a maladiei, „ceva pe care Freud îl indică prin utilizarea termenului *Unbehagen*, care este asemănător cu termenul francez *malaise* și care se traduce prin *angoasă*”¹² (Tally Jr., 2019, p. 21). Spațiul ordonează întreaga existență, călătoria la capătul lumii aducând cu sine, prin popasurile succesive, bagajul spațial pe care exilatul îl poartă conștient sau nu cu sine. „Locul spre care se îndreaptă exilatul capătă o mai mare importanță decât cel pe care tocmai l-a părăsit. Acel «altundeva» îl contrabalansează pe «în afara acestui loc»... Acceptarea plecării ireversibile îi conferă exilatului psihologia unui rebel” (Manea, 2021, p. 257). A avea psihologia revoltatului înseamnă nu a renunța la casă¹³, ci a pleca, a lăsa în urmă teroarea și a se îndrepta spre libertate departe de locul natal, insuficient pentru a oferi ieșirea din „mahalaua socialistă”.

Constatăm, așadar, că spațiul prozei lui Norman Manea se construiește din fragmente, este minat succesiv cu amintiri și imagini fantastice și cartografiază o rețea alcătuită dintr-un exil al copilului, reconstituit din memoria infantilă, din lagărul transnistrean, respectiv un exil al tânărului și apoi al adultului, fugind de un regim totalitar și traumatizant. Se impun două concluzii, esențiale în contextul discuției despre perceperea topofrenică a spațiului, plecând de la analizele din prezentul studiu: există în scrierile lui Norman Manea o structură obsesivă a discursului care urmărește punctele nodale ale existenței sale: copilăria marcată de exilul din Transnistria, în lagărele unde fuseseră trimiși evreii în anii '40, și exilul din România comunistă, din 1986. Între aceste două borne se regăsesc fapte de viață, trăiri reale amestecate cu peisaje onirice, lupta pentru supraviețuire în societatea modelată de un regim totalitar și uimirea în

¹² „something of the sort that Freud indicates in his use of the term *Unbehagen*, which is similar to the French term *malaise* and is translated as *discontent*”.

¹³ Vezi și definițiile din Homi Bhabha, *The World and the Home*.

fața nasturelui lipsă de pe uniforma unei statui din Washington, simbol al „imperfecțiunii acceptate” (Manea, 2021, p. 99). Cea de-a doua concluzie explică, de fapt, de ce este unic cazul lui Norman Manea nu numai în cadrul exilului românesc, ci și la scară largă: a locui spațiul devine o formă de existență, stăpânirea acestuia realizându-se prin scriere, prin însemnarea evenimentului narativ care oferă semnificație substanțială. Amintirea trecutului, traumele din biografia lui sunt introduse în text printr-o scriitură alertă, ca o bătaie în ușă așteptată mereu și care întârzie, terorizându-l pe cel din „camera roșie”. Deși a părăsit fizic un loc, Norman Manea continuă să locuiască spațiile traumei, definindu-le cu o nostalgie dureroasă.

Literatura despre pandemie „Cuburi (românești) ale singurătății”

În articolul publicat în nr. 6 (1) din *Literary Geographies*, „The Cube of Loneliness: Literary Geographies in Isolation”, Sheila Hones se întreba dacă geografia literară poate găsi ori poate fi un răspuns pentru așa-numita „izolare socială” (Hones, 2020, p. 11). Faptul că textele ficționale oferă tipare spațiale concrete și multiple implică, în viziunea autoarei, o posibilă salvare din izolare, chiar și când suntem „inhabiting a cube of loneliness” (Hones, 2020, p. 14). Cu toate acestea, starea de izolare este trăită diferit, nu numai în funcție de individ și de trăsăturile sale psihice, ci și la nivelul comunității și mentalității generate de spațiul geografic cărora le aparține. În acest sens, eseul de față abordează, printr-o scurtă incursiune geografico-istorico-literară, modul în care izolarea a funcționat în zona Europei de Sud-Est, în Balcani și, mai specific, în spațiul românesc. În eseul de față, vom avea în vedere observarea unui model structural asociat mentalului colectiv, cu care este comparată orice epidemie, în zona est-europeană, chiar și în secolul al XXI-lea. De asemenea, vom observa un aspect paradoxal, acela al întoarcerii în țară a peste un milion de români, de la munca din străinătate (plecarea echivalează cu *bejenia* din secolul al XIX-lea, așa cum vom demonstra prin exemple literare), din cauza pandemiei, și dubla izolare a acestora, precum și raportarea țăranului român, din secolul al XIX-lea, la izolarea generată de epidemii (ciumă, holeră, tifos), așa cum reiese din scrierile narrative ficționale, dar și din atitudinea balcanicului în general.

Astfel, în mentalul colectiv românesc, orice epidemie trimite la un tipar narativ generat de ciuma care a lovit Țara Românească în 1813. Numită și „ciuma lui Caragea”, după numele domnitorului din acea vreme, epidemia care bântuise Constantinopolul este descrisă în textele literare ca etapă de referință. Astfel, în scrisorile lui Ghica, autor pașoptist, se regăsesc următoarele informații:

A fost în multe rânduri ciumă în țară, dar analele României nu pomenesc de o boală mai grozavă decât ciuma lui Caragea! Niciodată acest flagel n-a făcut atâtea victime! Au murit până la 300 de oameni pe zi și se crede că numărul morților în toată țara a fost mai mare de 90000. Contagiunea era așa de primejdioasă, încât cel mai mic contact cu o casă molipsită ducea moartea într-o familie întreagă, și violența era așa de mare, încât un om lovit de ciumă era un om mort. (Ghica, 2014, p. 190)

Despre carantină se amintește în sensul că domnitorul fusese nevoit să stea în izolare începând cu 25 noiembrie până pe 12 decembrie (Nistor, 1946, p. 360). În documentele istorice sunt menționate spațiile transformate în locuri de carantină, precum mănăstirea Văcărești, Băneasa, Colentina, precum și restricționarea intrării în oraș, accesul fiind permis doar prin locuri precum Podul Mogoșoaiei sau al Herăstrăului, Podul Cleiului sau drumul Târgoviștei, Podul Calicilor sau drumul Antim, drumul de la Izvorul Filaret și Podul Șerban-Vodă.

Însă, în spațiul Țărilor Române, carantina este reglementată de abia în 1833, odată cu prima lege cu rol constituțional, *Regulamentul organic*. Prin actele oficiale constatăm astfel că se polarizează două centre spațiale mari, pe de o parte Constantinopolul, reprezentând Orientul de unde veneau molimele și care concentrează o componentă malefică, pe de altă parte, Bucureștiul, văzut ca

spațiu protector, invadat de elementul oriental, distrugător, reprezentat de ciumă și de domnul fanariot. Tally Jr. constată, la finalul analizei unor romane că:

Utilizarea figurată a verbului „orienta”, care însemna cândva „a se întoarce spre est”, este ea însăși un semn al interacțiunii dintre scris și cartografiere. Povestitorul, ca și cartograful, determină spațiul care urmează să fie reprezentat, selectează elementele care trebuie incluse, trasează scala și așa mai departe. Prin producerea narațiunii, scriitorul produce și o hartă a spațiului, conectându-l pe cititor la o totalitate formată de narațiunea însăși. Într-un anumit sens, orice povestire este un fel de cartografiere.¹ (Tally Jr., 2018, p. 223)

În acest sens, în Evul Mediu și mai târziu, până în secolul al XIX-lea inclusiv, Imperiul Otoman era perceput drept producător de angostări și aducător de molime. Observăm, astfel, că, în mentalul colectiv, harta produsă la nivel conceptual suprapunea Orientul, prin exotismul său, unui regim al bolii, adusă de străini. În secolul al XVII-lea, un învățat din spațiul Țărilor Române, Nicolae Milescu-Spătaru, întreprinde o călătorie în China, inimă a Orientului, pe care o prezintă în detaliu în două volume (*Jurnal de călătorie în China și Descrierea Chinei*), importante pentru analiza felului în care era perceput Estul în perioada respectivă. În *Jurnal de călătorie în China*, observând că de la ei au învățat europenii „folosirea busolei în navigație” (Milescu-Spătaru, 1974, p. 103), autorul care face acest drum pe parcursul câtorva ani, începând cu 1675, amintește de mai multe ori de leacurile utilizate

¹ „The figural use of the verb «orient,» which once meant «to turn towards the east,» is itself a sign of the interplay between writing and mapping. The storyteller, like the mapmaker, determines the space to be represented, selects the elements to be included, draws the scale, and so on. In producing the narrative, the writer also produces a map of the space, connecting the reader to a totality formed by the narrative itself. In a sense, all storytelling is a kind of mapping”.

de medicii chinezi, regăsite în cărți „desenate” cu ierburi și pietre. Cele două volume, promovând un fel de geografie literară, conturează o hartă a călătoriei spre Est, prin Rusia, luând contact cu triburile mongole și ajungând în Împărăția Chinei, până la Beijing, la curtea împăratului. Este bine-cunoscută afirmația lui Said: „Orientul reprezenta mai degrabă o invenție europeană” (Said, 2018, p. 29), iar călătoria învățatului este analizată prin ochii europeanului. Spațiul descris este exotic, iar observațiile sunt pertinente: de la descrierea zidurilor care asigurau protecția în fața invadatorilor mongoli, până la obiceiurile alimentare, precum mâncatul liliiecilor „cât găinile”, ceaiul care le garantează lipsa pietrelor la rinichi și folosirea remediilor naturiste din ierburi, șerpi sau minerale. Așadar, incursiunea în China, prin ochii omului din secolul al XVII-lea, produce efectul scontat: de uimire și, implicit, de comparație cu spațiul autohton. Considerate printre primele scrieri literare din cultura românească, textele lui Miclescu-Spătaru construiesc imaginea unui spațiu izolat prin granițele naturale ale râurilor și mărilor, la care se ajunge greu. Fascinația și, în același timp, teama față de un țărâm necunoscut determină astfel de incursiuni, datelor concrete alăturându-i-se interpretarea subiectivă a autorului. Apropierea de China se face și mai târziu; de exemplu, Mircea Eliade oferă în 1938 o traducere din limba engleză în limba română a bine-cunoscutului roman *Înger luptător* de Pearl S. Buck, având drept cadru amplu viața din China rurală.

Privirea europeanului din Balcani, la începutul anului 2020, s-a îndreptat spre zona Chinei și a analizat evoluția situației sanitare, în contextul coronavirusului. Acesta a fost perceput drept un element exotic, distrugător, înveșmântat în straiele acelorași fascinații și temeri, ca acum câteva sute de ani, pentru orientalii care aveau contact, în piețe, cu lilieci, șobolani și alte animale ce nu intrau în spectrul civilizației europene. Oamenii au început, încetul

cu încetul, să se retragă din activitățile cotidiene, să reducă socializarea, în fața unui pericol necunoscut, reacția provocată având trei etape: prima a fost cea de încremenire, urmată de o reclusiune în zona familiei, o izolare forțată ce, ulterior, a generat uneori nevroze, alteori, o stare de introvertire sau dorința de a eluda reglementările impuse, în lipsa accesului la spațiul devenit parte a universului individual. Ultima etapă, pe care am trăit-o după relativa relaxare a măsurilor, a generat frustrări și mai mari, din cauza alterării libertății comunicării cu spațiul geografic ceva mai îndepărtat de casă. În contextul mass-mediei, cel mai des instrument folosit – același ca în geografia literară – a fost harta. O hartă a lumii pătată în diferite culori, cu procente și imagini derutante. Lumea reală s-a suprapus peste una cartografiată prin contaminarea cu acest coronavirus. Spațiul a devenit toposfrenic: „Topofrenia reprezintă (...) un comportament existențial față de lume (...), o anumită «conștiință a locului» care ne comunică despre activitățile și gândirea noastră”² (Tally Jr., 2019, p. 23), căci această angoasă a fost generată de o maladie.

Odată cu izbucnirea pandemiei, mulți români plecați în Europa pentru a lucra au revenit în țară. Se estimează că în jur de un milion de oameni s-au întors în primele luni ale anului 2020, mulți dintre ei stând în izolare la domiciliu sau în spații special amenajate de autorități. Dacă analizăm câteva dintre scrierile autorilor canonici români, constatăm o multiplicare a spațiilor de acest tip și în literatura ce descrie vremuri îndepărtate. Izolarea și/sau fuga din spațiul propriu ori străin, în căutarea unuiu securizat, în zona est-europeană au fost generate fie de episoade de molime, precum ciuma sau holera, fie de incursiunile armatelor Imperiului Otoman, precum în textul autorului canonic Mihail Sadoveanu.

² „Topophobia represent (...) an existential comportment toward the world (...), a certain identifiable «place mindedness» that informs our activities and thinking”.

În nuvela *Vremuri de bejenie*, acesta descrie fuga din spațiul protector al casei sau al satului și pârjolirea acestuia în fața atacatorilor, o părăsire dureroasă, dar necesară. Același autor folosește tiparul narativ pentru a descrie epidemia de ciumă din Florența, regăsit în *Decameronul* lui Boccaccio, pentru a crea o povestire în ramă, *Hanu-Ancuței*, pretext pentru o suită de povestitori de a-și expune istoriile trăite, auzite sau la care au fost martori.

În acest spațiu de la nord de Dunăre, trăirea în izolare și carantina se supun, într-o anumită măsură, unei foarte cunoscute afirmații: „nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...” era concluzia proferată de către Raymond Poincaré, pe care o regăsim și în romanul lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, publicat în 1929. Frescă a unui peisaj balcanic, lipsit de reguli, o lume decadentă aflată la crepusculul existenței, acest roman baroc conține o imagine ce amintește de amenințarea ciumei. Personajul Pirgu desenează pe pereții camerei de hotel, de pe Calea Victoriei, imagini mistice, printre care și chipul Sfântului Haralambie, cu „ciuma în lanțuri, sub picioare” (Caragiale, 1988, p. 156). Folclorul românesc înregistrează acest simbol religios, pe teritoriul actual al României aflându-se biserici cu hramul Sfântului Haralambie, cel despre care legenda spune că a îndepărtat „ciuma lui Caragea” din Bucureștiul începutului de secol XIX.

De fapt, impunerea carantinei și a izolării s-a făcut mai cu seamă în secolul al XIX-lea când holera făcea ravagii pe teritoriul actual al României. Într-o nuvelă aparținându-i lui Ioan Slavici se remarcă, din analiza replicilor personajelor, că epidemia de holeră nu este luată foarte în serios, mai importantă fiind strângerea roadelor pământului. Personajul Busuioc din *Pădureanca* ignoră epidemia despre care auzise: „se ivise holeră-n țară, iar Busuioc nu voia să știe de ea. Holeră-n timpul secerișului?!” (Slavici, 1965, p. 127). Munca agricolă, principală ocupație a țăranului român,

acaparează gândurile personajului, nelăsând loc fricii de epidemie. Transilvania aparținea – la momentul 1873, când este confirmată istoric pătrunderea unui nou val de holeră – Imperiului Austro-Ungar, iar autoritățile impuneau restricții ferme pentru protejarea populației. Istoricii susțin că migrațiile generate de seceriș, așa cum este și cea descrisă în nuvela lui Slavici, au dus la răspândirea epidemiei. Revolta împotriva stăpânii este surprinsă tot de autor, puterea mulțimii constând în numărul mare al celor care voiau să muncească și puneau în balanță două situații opuse: pe de o parte, foametea, dacă nu ar fi strâns grâul, pe de altă parte, moartea. Concluzia personajului din *Pădureanca* este surprinzătoare: „Apoi tot mai bună e holera. Parcă dacă mi-a fi dat să mor de holeră, stăpânirea o să șteargă data mea de acolo unde s-o fi aflând! Ți-e scris, ți-e scris; nu ți-e scris, nu ți-e scris, și sănătate bună” (Slavici, 1965, p. 102). Situată sub semnul destinului, a aceluia *fatum* grecesc, care apare foarte des în folclorul românesc, aceea resemnare în fața unor situații care nu pot fi controlate, determină considerarea spațiului sub semnul *topofreniei*. În acest sens, este relevantă și mărturisirea unui călător străin prin Țările Române, care observă că spațiul era bântuit de molime: holera, difteria sau tifosul. James William Ozanne observă că epidemiile de febră erau iscate de „mlaștinile fetide” care înconjurau Bucureștiul, descriind orașul drept un spațiu insalubru, balcanic, ostil străinilor care nu scăpau de „a plăti acest tribut” (Ozanne, 2015, p. 32). Tot pe seama Orientului pune scriitorul Alecu Russo și epidemia de holeră, despre care scrie în capitolul „Holera” din *Cântarea României*. „Dogma zisă a Orientului”, legată de fatalitate, este ceea ce caracterizează atitudinea românului în fața holerei, în viziunea scriitorului: „De este să fie, tot a fi...” (Russo, 1985, p. 79). Scriitorul însuși rămăsese orfan, epidemia afectându-i întreaga familie, în copilărie. Constată cu amărăciune că izolarea nu

funcționează în cazul locuitorilor, căci notează: „Doi prieteni întâlnindu-se se strâng mai tare de mână”, iar atitudinea este de socializare chiar și în fața morții, căci aceștia „fac o adevărată libație a morții” (Russo, 1985, p. 92).

Atitudinea în fața molimelor și a morții se caracterizează, în această parte a Europei, prin două elemente importante: pe de o parte, o raportare schizoidă la spațiu, o viziune tofrenică, locul generând sentimente contradictorii, un fel de *malaise*, care fascinează și înspăimântă în același timp, pe de altă parte, fatalismul, regăsit atât în literatura scrisă, cât și în descrierea mentalității balcanice, verificată chiar și în momente extreme, precum este cel al epidemiilor. Alte două elemente specifice spațiului românesc și extinse la spațiul balcanic sunt: nevoia de reprezentare sub forma unor ființe supranaturale, atât pentru ciumă, cât și pentru holeră, și recursul la elementul religios, prin atribuirea de abilități în a vindeca ciuma unui Sfânt al Bisericii Ortodoxe. Venerarea Sfântului Haralambie se regăsește și în țări balcanice, precum Grecia sau Serbia, însă nu implică vindecarea de ciumă, introdusă ca reprezentare în icoana românească, sub forma unei femei înlănțuite, cu o coasă și foarte slabă. Se constată astfel că, în imaginarul balcanic, epidemiile sunt trăite la un alt nivel, determinat de mentalitățile specifice. Și în contemporaneitate, în spațiul sud-est-european, pandemia de coronavirus nu înglobează sensul izolării, în aceeași măsură în care o face în alte zone ale lumii, iar fatalitatea rămâne factorul dominant în definirea atitudinii față de aceasta. A trăi pandemia în spațiul cultural descris impune alte coordonate, generate mai degrabă de o viziune balcanică asupra existenței, așa cum a fost descrisă prin cele trei elemente caracteristice.

Bibliografie selectivă

Corpus de opere

- CARAGIALE, M. (1988), *Craii de Curtea-Veche*. București: Minerva.
- CĂLINESCU, G. (2002). *Enigma Otiliei*. București: Editura 100+1 Gramar.
- CĂRTĂRESCU, M. (2014). *Orbitor. Aripa stângă*. București: Humanitas.
- HESSE, H. (1995). *Narcis și Gură-de-Aur* (I. Denes, trad). București: RAO.
- FILIMON, N. (1902). *Ciocoi vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă*. București: Institutul de arte grafice și editură Minerva.
- GHICA, I. (2014). *Scrisori către V. Alecsandri* (ediție îngrijită de R. Gârmacea; ilustrată de R. Ionașcu). București: Humanitas.
- MANEA, N. (2003). *Întoarcerea huliganului*. Iași: Polirom.
- MANEA, N. (2012). *The Fifth Impossibility. Essays on Exile and Language*. New Haven, CT: Yale University Press.
- MANEA, N. (2012). *Zilele și jocul*. Iași: Polirom.
- MANEA, N. (2021). *Umbra exilată*. București: Polirom.
- MANEA, N., & STEIN, H. (2011). *Cuvinte din exil*. Iași: Polirom.
- MILESCU-SPĂTARU, N. (1974). *Jurnal de călătorie în China*. București: Eminescu.
- NISTOR, I. I. (1946). Ravagiile epidemiilor de ciumă și holeră și instituirea cordonului carantinal la Dunăre. *Analele Academiei Române. Memoriile Secției Istorice*, III(27), 357-421. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului.

Cuprins

Începuturi. Geoliteratură, geografie literară, geocritică _____	5
De la itinerar la hartă _____	29
O matrice spațială a prozei _____	31
Rețele și ierarhii citadine în roman _____	57
Geofeminismul. Ipostaze vechi și noi _____	79
Hărți ficționale și hărți reale _____	95
Ioan Slavici. Germenii modernității _____	97
Geografiile literare ale pădurii _____	105
Liviu Rebreanu. Reprezentări cartografice _____	113
Geografii de război și granițe-fantomă _____	132
Itinerare germane și arhitecturi mănăstirești _	155
Hărți antice _____	176
Hortensia Papadat-Bengescu. Cartografii cognitive _	187
Mircea Cărtărescu. „Spații în fuziune” _____	233
Doina Ruști. Despre frontiere, limite și alte tărâmurî _	249
Norman Manea. Topofrenie și memorie afectivă _	263
Literatura despre pandemie. „Cuburi (românești) ale singurătății” _____	279
Bibliografie selectivă _____	287

Să cauți corespondentul unui oraș dintr-o operă literară în realitate înseamnă să-l privezi deja de jumătate din farmecul său, iar transformarea unor astfel de orașe-fantomă într-unele reale, din cărămidă și mortar, nu poate duce decât la deziluzie, spunea Virginia Woolf în eseuul său „Literary Geography” (1905). Într-un celebru interviu, Joyce susținea, dimpotrivă, că intenția sa a fost de a lăsa o imagine atât de completă a Dublinului, încât acesta să poată fi reconstituit în caz că ar dispărea de pe fața pământului.

Există, desigur, în ambele afirmații o doză de exagerare, dar întrebarea de fond rămâne aceeași, iar ea se leagă de utilitatea identificării unor toposuri literare cu o geografie reală, obiectivă – cu alte cuvinte, sunt orașele, străzile, locurile din operele literare spații situate exclusiv sub imperiul imaginarului, sau reprezentări ale unor realități, entități geografice concrete?

De asemenea, în ce măsură ar fi utilă pentru hermeneutica textului literar o astfel de identificare? Odată acceptată convenția că scriitorul nu e altceva decât un creator de hărți, iar narațiunea sa, deci lumea creată de el, conține elemente disparate precum fragmente din alte narațiuni, descrieri de oameni și locuri, imagini derivate din observația superficială sau de profunzime a lucrurilor, legende, mituri, invenții ale imaginației, devine limpede utilitatea unei astfel de decriptări.

An
lei 80,00 nu

